TURQUIE

LA MUSIQUE TURQUE

Par Raouf YEKTA BEY

CHEF DU BUREAU DU DIVAN IMPÉRIAL (SUBLIME-PORTE), CONSTANTINOPLE

INTRODUCTION

HISTORIQUE ET CRITIQUE

Avant d'aborder directement les principes sur lesquels est basée la musique turque, j'ai jugé à propos de présenter la critique de certaines idées et hypothèses émises jusqu'à présent sur cette musique par les auteurs occidentaux, ainsi que les principales questions dont la connaissance est utile pour avoir une idée exacte et complète sur le sujet.

I

De la musique occidentale et de la musique orientale.

Si un musicologue de notre temps parcourt les pays civilisés dans le but d'étudier la musique des diverses nations de ces pays, — abstraction faite de la divergence de langue et de l'exigence des manières de s'exprimer particulières à chaque nation, et en considérant strictement les bases fondamentales sur lesquelles repose la musique de ces nations, — ce musicologue constate que chez ces peuples il y a essentiellement *deux* sortes de musique :

1° La *musique occidentale*, à laquelle on donne aussi le nom de *musique européenne;*

2° La *musique orientale.*

Les pays dans lesquels la musique orientale est en usage ne sont pas moins vastes que ceux où la musique occidentale est pratiquée. Cependant, la musique occidentale est tellement répandue partout que, même dans les pays où l'on cultive le plus la musique orientale, on trouve des amateurs qui s'occupent en même temps de la musique dite européenne. Au contraire, dans les principales villes de l'Europe qui sont considérées comme les centres importants de la musique occidentale, les personnes qui s'occupent de musique orientale sont très rares.

La musique moderne est enseignée chez les diverses nations qui sont au courant de la civilisation européenne, sur la même théorie et sur les mêmes bases fondamentales. Quant à la musique orientale, son véritable caractère est à peu près inconnu des Européens.

Il est juste d'excuser les Européens à ce sujet, parce que jusqu'aujourd'hui tout ce qui a été écrit et publié en Europe sur cette musique n'est autre chose que le résultat de leurs propres études. Un Oriental n'a pas expliqué aux Européens la musique de son pays dans une langue compréhensible pour les musiciens de l'Europe. Par contre, nous, les Orientaux, nous sentons très bien la difficulté qu'un Occidental rencontrera, en s'aidant seulement des traités théoriques, pour avoir une idée juste du caractère pratique d'une musique telle que la musique orientale, parce que celle-ci est basée sur des principes autres que ceux de la musique occidentale.

Les traités théoriques de la musique orientale qui sont étudiés par les Européens sont des ouvrages écrits, il y a plusieurs siècles, par divers auteurs dont les idées ne concordent plus avec les idées modernes. Même en Orient, on trouve très rarement un homme qui ait étudié ces ouvrages. Cependant, l'étude sérieuse de ces anciens traités par ceux des musiciens de l'Orient qui sont aussi au courant de la musique occidentale, expliquerait mieux de quelle manière et d'après quelle théorie la musique orientale est cultivée depuis longtemps, et le véritable caractère de la musique orientale, très mal connue jusqu'à présent par les Européens, serait compris facilement. Cette réciprocité d'études serait profitable pour l'une comme pour l'autre.

D'après nos renseignements, parmi les Européens qui les premiers ont saisi l'intérêt qu'il y a dans la pénétration réciproque de deux musiques, il faut citer Bourgault-Ducoudray. Malheureusement, les vœux émis à ce sujet par cet éminent professeur sont restés lettre morte et n'ont été suivis d'aucun résultat et d'aucune application pratique.

Cependant, comme on a donné à Bourgault-Ducoudray, lorsqu'il se trouvait à Constantinople, des idées extrêmement fausses sur la théorie de la musique orientale et sur celle des divers modes de cette musique, comme le distingué professeur a eu, paraît-il, beaucoup de difficultés à établir une concordance entre les renseignements qu'il a obtenus lui-même des chanteurs de l'Orient, et les principes

qui se trouvent dans les anciens traités grecs sur la théorie de la musique, il en est résulté de sa part plusieurs hypothèses qui sont loin de la vérité.

Si on lit attentivement les pages[1] où Bourgault-Ducoudray énumère les mesures qu'il juge nécessaires pour réformer la musique orientale, on sent que la question d'établir un trait d'union entre les musiques orientale et occidentale a occupé beaucoup son esprit. Cependant, en Orient, les idées qui règnent sur la théorie de la musique sont tellement contradictoires, qu'il n'est pas exagéré de dire que chaque professeur de musique a sa propre théorie! Les Néo-Grecs, surtout, veulent faire reposer la musique de leurs églises sur des principes théoriques tout à fait curieux, principes qui n'ont aucune valeur scientifique et qui restent les inventions chimériques de certains théoriciens.

Bourgault-Ducoudray doit certainement être excusé de n'avoir pas eu le moindre doute sur l'authenticité des renseignements qu'il a recueillis, puisqu'il les puisait aux sources mêmes, auprès des chantres grecs; il a donné à ces renseignements une importance qu'ils ne méritaient pas, et c'est sur ces renseignements qu'il a bâti ses observations. Aussi, quoique ses déclarations soient erronées à plusieurs points de vue, son idée est très juste lorsqu'il dit que si la musique orientale était étudiée par les musiciens occidentaux, la musique européenne, « épuisée » par l'emploi excessif des deux seuls modes « majeur » et « mineur », en profiterait beaucoup et que cette étude ouvrirait de nouveaux horizons aux compositeurs européens.
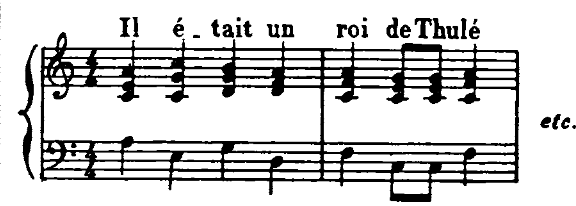
On sait que Bourgault-Ducoudray ne s'est pas contenté, dans son ouvrage susdit, d'émettre ce vœu; il a voulu aussi faire entendre aux musiciens les divers effets qu'on pourrait tirer de l'emploi, dans la musique moderne, des modes de l'ancienne musique grecque, et de leur application aux ressources immenses de la polyphonie. Dans ce but, il a donné au palais du Trocadéro, le 7 septembre 1878, une conférence dont le compte rendu sténographique a été publié[2].

Cependant, il est vraiment regrettable que cette idée n'ait pas attiré comme il le fallait l'attention des musiciens de l'Europe. L'immortel Gounod, qui présidait la conférence en question, s'est contenté de dire aux assistants :

« Mesdames, messieurs, au nom du bureau que j'ai l'honneur de présider aujourd'hui devant vous, et en votre nom aussi, je tiens à remercier ces dames et ces messieurs qui ont bien voulu prêter à M. Bourgault-Ducoudray le concours de leur talent et de leur bonne volonté afin de nous faire entendre ces chants qui viennent de nous charmer tous. »

Voilà tout ce qu'a dit Gounod à la fin de cette conférence. N'aurait-il pas dû ajouter quelques mots énonçant ses idées personnelles sur la question proposée? et ses paroles pouvaient-elles blesser « l'officiel Conservatoire de Paris » qui ne connaît que deux modes, majeur et mineur? Je ne sais trop; mais on voit que Gounod n'est pas assez content de ce que le conférencier le cite, en passant, comme ayant employé dans un de ses opéras l'un des anciens modes grecs. En effet, Bourgault-Ducoudray, au cours de sa conférence, aurait dit ceci :

« Enfin, M. C. Gounod, qui a bien voulu présider cette séance, s'est servi du mode hypodorien au commencement de la romance du *Roi de Thulé,* dans son opéra de *Faust :*



(Double salve d'applaudissements.)

« Ces applaudissements, mesdames et messieurs, sont un juste hommage rendu à un homme dont nous sommes fiers. (Nouveaux applaudissements.) Ils prouvent, en outre, que vous ne désapprouvez pas M. Gounod d'avoir fait emploi des modes grecs dans ses ouvrages. M. Gounod me pardonnera de l'avoir cité, je prends mes exemples où je les trouve, et je ne saurais d'ailleurs mieux les choisir que dans ses œuvres. »

Quoi qu'il en soit, la réponse de Gounod peut montrer clairement son état d'esprit.

Naguère, le distingué directeur de la *Revue musicale,* Jules Combarieu, dans ses cours du Collège de France, a émis de nouveaux vœux[3] pour la réalisation des idées de Bourgault-Ducoudray; mais je ne sais encore si ces vœux exerceront l'effet désiré sur les compositeurs contemporains.

En effet, le célèbre compositeur Camille Saint-Saëns a voulu reproduire, dans certaines de ses œuvres, les rythmes et les modes de l'Orient, et pour cela il est considéré en Europe comme le fondateur de l'orientalisme en musique; toutefois, son essai est en tout cas élémentaire, et consiste dans une imitation qui semble trop superficielle aux yeux des Orientaux.

D'ailleurs, il faut avouer qu'il n'était pas facile, pour les compositeurs européens, d'emprunter certains éléments de la musique orientale. Jusqu'à ces dernières années, le despotisme qui régnait en Turquie rendait impossible aux Turcs toute manifestation scientifique et artistique aussi bien dans leur pays qu'à l'étranger.

Quoique la Turquie fût le pays où la musique orientale était le plus avancée et le plus cultivée, ni en Turquie, ni en Egypte, ni en d'autres pays de l'Orient on ne rencontrait beaucoup de personnes s'occupant sérieusement de cette musique. Dans cet état de choses, qui pouvait conduire les Occidentaux à saisir le vrai caractère de cette musique? Le moyen unique était donc réduit à ceci : imiter certaines mélodies populaires de l'Orient, entendues par hasard par les compositeurs qui voyagent très souvent en Orient, comme Saint-Saëns, par exemple. Cependant, si on pense que les mélodies qu'on imite n'ont aucune valeur scientifique, on peut concevoir quel crédit auront auprès des musiciens sérieux de l'Orient les œuvres dans lesquelles on introduit ces imitations.

Pourtant, il est bon de remarquer que cette innovation en musique, malgré toute sa défectuosité, n'a pas manqué d'attirer l'attention des Occidentaux. On peut donc juger que si la musique orientale était prise un peu plus sérieusement en considération par les compositeurs de l'Europe, le public européen ne resterait pas aussi insensible à ce mouvement de

1. Cf. *Études sur la musique ecclésiastique grecque,* chapitre V, intitulé : De la réforme musicale en Orient, pages 64-76. Paris, 1877.

2. Cf. *Conférence sur la modalité dans la musique grecque.* Paris, Imprimerie Nationale, 1879.

3. Cf. *Revue musicale,* nos 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18. Paris, 1906.

réorganisation qu'on peut le croire au premier abord.

Pour arriver à ce but, il fallait expliquer aux Occidentaux la musique orientale telle qu'elle est, c'est-à dire exempte de toute hypothèse chimérique. Je désirais depuis longtemps accomplir cette tâche difficile, parce que, selon moi, dans le siècle de progrès où nous vivons, il n'est utile pour aucun des deux intéressés que l'Orient et l'Occident restent étrangers l'un à l'autre en fait de musique; au contraire, par une pénétration réciproque, les Orientaux profiteront beaucoup de l'Occident, et le profit que les Occidentaux retireront de l'Orient ne sera pas moindre.

C'est cette tâche que j'entreprends ici, dans l'espoir de montrer que la musique orientale et la musique turque, en particulier, qui en est un chapitre intéressant, ne méritaient pas la défaveur dont elles sont entourées, surtout parce que leur constitution théorique est très logique.

II

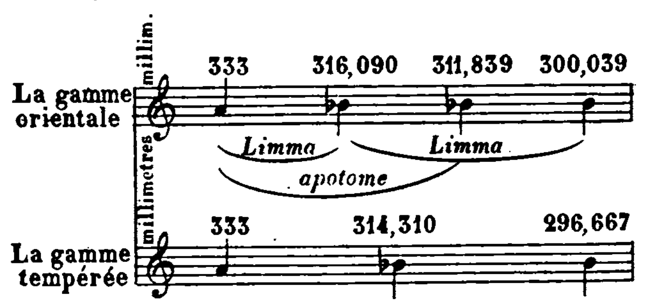
Quelle musique faut-il entendre lorsqu'on dit : « la musique orientale » ?

Il résulte de ce qui précède que la musique des diverses nations de l'Orient et les musiques qu'on entend dans les autres pays où la musique moderne, dite occidentale, n'est pas répandue, sont des musiques auxquelles on donne le nom général de *musique orientale*. Ici, il faut un peu expliquer ce que nous voulons dire.

Les musicologues européens qui parlent de la musique des nations orientales ont émis sur ce sujet des idées et des appréciations très curieuses. Entre autres, s'il faut s'en rapporter aux déclarations données par Fétis, dans son *Histoire générale de la musique,* sur l'histoire de cet art chez les Arabes, Turcs et Persans, il serait nécessaire d'admettre qu'il existe des différences essentielles entre la musique arabe et la musique turco-persane. S'il est vrai qu'aujourd'hui nulle « différence de théorie »[1] ne distingue ces diverses musiques, il n'en est pas moins vrai que, jadis, les différences secondaires d'exécution et de style propres à chaque nation n'existaient pas encore, en raison du faible degré d'avancement de l'art musical; mais actuellement on peut facilement distinguer une chanson arabe d'une chanson turque.

Il faut faire attention cependant à ce que cette possibilité de discrimination ne résulte pas, comme Fétis et tant d'autres le pensent, de ce que les Arabes divisent l'octave en *dix-sept* intervalles, et les Turcs et Persans en *vingt-quatre* intervalles; mais uniquement de ce qu'il y a différence de « style », de « manière de chanter », tandis que les tons qui entrent dans la composition des chants de ces mêmes nations restent les mêmes.

Ici on peut m'objecter ceci : on voit dans les pays d'Orient un Arabe ou un Turc prendre, par exemple, une mandoline fabriquée en Europe et dont le manche contient des touches fixes d'après le tempérament égal qui divise l'octave en 12 demi-tons, et jouer pourtant sur cet instrument les mélodies de sa propre musique. Si l'octave est divisée en 24 intervalles, comment cet Oriental est-il satisfait en jouant une telle mélodie sur une mandoline? On peut répondre à cette objection comme il suit : « Moi aussi j'entends chaque jour ces mélodies orientales jouées sur une mandoline ou sur un piano. Pour vous donner une idée de l'impression que ces mélodies donnent aux Orientaux dont les oreilles sont habituées à n'entendre que de *purs intervalles mélodiques,* je vous ferai la comparaison suivante[2] : par exemple, il y a, en français cinq voyelles et deux diphthongues : *a, e, i, o, u, ou, eu,* ce qui fait sept sonorités distinctes; mais les Italiens, d'origine latine comme les Français, n'ont jamais songé à utiliser les sons *u* ni *eu,* que leurs lèvres pourraient prononcer aussi bien que celles des Français, et ils s'en tiennent, sauf dans certains dialectes, aux cinq sons : *a, e, i, o, ou* (ce dernier s'écrivant *u*). Il en est de même en musique : dans la musique orientale, il y a deux *si* bémol entre *la* et *si* naturels. Si nous appliquons notre exemple sur la corde du *la* d'un violon dont la longueur est de 333 millimètres, nous aurons une idée précise de la position de ces deux *si* bémols :



« Dans le chant des peuples orientaux, il y a des modes dans lesquels après *la*♮, par exemple, ou n'importe quelle autre note naturelle, on hausse la voix dans la mesure d'un intervalle nommé *limma* $\left(\frac{243}{256}\right)$, et il y a aussi des modes dans lesquels après *la*♮, la voix est haussée d'un intervalle nommé *apotome* $\left(\frac{2048}{2187}\right)$.

« Or, en jouant ces modes sur un piano, que fait un Oriental? Il se voit obligé certainement d'employer l'unique *si*♭ au lieu du 1er et du 2e *si*♭. Dans ce cas, le caractère mélodique de chaque mode est faussé très sensiblement, et ce fait est très semblable, d'après la comparaison précédente, à la prononciation d'un mot de la langue française d'après la prononciation italienne, c'est-à-dire à la prononciation du mot *musique* comme *mousique;* la souffrance que ressent un Oriental en entendant un *si*♭ de sa musique remplacé par un *si*♭ de la gamme fausse dite *tempérée,* est la même que celle de l'oreille d'un Français entendant le mot *musique* prononcé *mousique.* »

Mais revenons à notre sujet. Nous parlions des déclarations de Fétis concernant la musique des Orientaux. En effet, Fétis, pour pouvoir démontrer une différence de théorie entre la musique arabe et la musique turco-persane, a émis tant d'hypothèses

1. Par le terme « différence de théorie » j'entends le système tonal de chaque nation, c'est-à-dire la théorie mathématique de sa gamme fondamentale, des nombres et des valeurs des tons naturels et des tons intermédiaires qui entrent dans la composition des modes lorsque ces peuples les chantent.

2. J'emprunte cette comparaison à l'excellent ouvrage de M. Albert Lavignac. Cf. *la Musique et les Musiciens,* page 429. Paris, 1895.

dans son *Histoire générale de la musique*, que, si on veut les réfuter ligne par ligne, il faudrait écrire des pages qui formeraient cinq volumes comme son histoire. Nous nous en tiendrons aux critiques essentielles.

La vérité, c'est que la division de l'octave est strictement la même chez les Arabes, chez les Turcs, chez les Persans et, en un mot, partout où on entend la musique orientale. La divergence de théorie qu'on voit chez certains auteurs anciens ou modernes provient de leur manque de clairvoyance dans l'étude des diverses questions qui demandent une connaissance approfondie et poussée à un égal degré de la musique à la fois théorique et pratique.

Les hypothèses de Fétis sont tellement curieuses que nous ne pouvons pas nous dispenser de faire une seconde comparaison à ce sujet : si un homme prétendait aujourd'hui que la différence de style et d'école qu'on remarque entre les musiques française, allemande et italienne provient de la manière dont l'octave est divisée chez chacune de ces trois nations, et que, par exemple, le *mi* des Allemands est plus grave que le *mi* des Français et des Italiens, le *la* du diapason normal étant le même, comment les musiciens de l'Europe accueilleraient-ils une telle assertion? Les déclarations de Fétis à ce sujet produisent le même effet chez les musiciens orientaux éclairés.

On ne peut pas nier que la chose qui attire tout d'abord l'attention d'un musicien européen, lorsqu'il commence à étudier la musique orientale, c'est la composition de l'octave par des intervalles divisés autrement qu'en Europe. Les Occidentaux qui ont lu dans les ouvrages théoriques des musiciens arabes que l'octave est divisée en *dix-sept* intervalles, ont pensé que le ton est divisé chez les Arabes en *trois* parties égales, et, par conséquent, que la musique arabe emploie des tiers de ton. Sous la domination de cette idée mal conçue, ils s'empressèrent en 1867, à l'Exposition de Paris, où des musiciens tunisiens donnaient des concerts, de rechercher comment la voix humaine peut diviser le *ton* en trois parties égales. Cela démontre que, dans ce temps-là, on croyait en Europe que dans la musique arabe ces tiers de ton étaient employés l'un après l'autre!

Les musiciens occidentaux qui ont entendu les chanteurs tunisiens, tout en ne pouvant juger définitivement qu'il y a des tiers de ton dans leurs chants, n'ont pas mesuré la véritable valeur de certains intervalles musicaux qui paraissaient étranges à leurs oreilles, et ont conclu que la théorie du tiers de ton n'était pas tout à fait sans fondement.

Fétis, dans le deuxième tome de son *Histoire générale de la musique*[1], publié en 1869, c'est-à-dire deux ans après cette exposition, a de nouveau bouleversé la question. D'après ses allégations, la musique arabe contiendrait des tiers de ton.

« Le système vrai de cette musique, dit-il, a pour base l'égalité des tons conformes aux principes des pythagoriciens, dans la proportion de 9 : 8, et les demi-tons mineurs, comme les *limma*, c'est-à-dire dans la proportion de 256 : 243. Or ces tons majeurs sont divisés par tiers, dans la théorie de la musique arabe, au lieu de l'être par deux demi-tons, l'un mineur $\left(\frac{256}{243}\right)$, l'autre majeur $\left(\frac{2187}{2048}\right)$. »

Selon cette assertion, la gamme fondamentale de la musique arabe serait la même que la gamme dite *pythagoricienne* ou *ditonique* et dont les rapports sont les suivants :

do		*ré*		*mi*		*fa*		*sol*		*la*		*si*		*do*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{243}{256}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{243}{256}$ [2]	

Quant aux tiers de ton, ils se trouveraient, d'après le désir de Fétis, entre chaque ton majeur, en le divisant en trois parties égales!...

Cependant, à aucune époque, aucun théoricien arabe n'a considéré la gamme *ditonique* susdite comme la vraie gamme de la musique arabe, et aucun auteur n'a parlé de la division du ton majeur en trois parties égales. De même, aucun théoricien turc ni persan n'a émis une idée si singulière.

Au contraire, tous les théoriciens orientaux parlent d'une seule gamme comme base du système oriental; dans cette gamme, les tons sont de deux sortes, l'un majeur $\left(\frac{8}{9}\right)$, l'autre mineur $\left(\frac{9}{10}\right)$[3], et les demi-tons majeurs $\left(\frac{15}{16}\right)$.

En outre, si, dans la gamme fondamentale de l'Orient, le 1er demi-ton se place entre les 3e et 4e notes, — comme dans la gamme majeure de la musique moderne, — le 2e demi-ton n'est pas entre les 7e et 8e notes, mais au contraire se trouve placé entre les 6e et 7e notes de la gamme. Dans ce cas, la gamme fondamentale de l'Orient nous apparaît sous la forme suivante :

do		*ré*		*mi*	1/2 ton.	*fa*		*sol*		*la*	1/2 ton.	*si*♭		*do*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$	

Si nous faisons attention, nous verrons que cette gamme n'est autre chose que la gamme de Gui d'Arezzo qui commence par *sol :*

sol		*la*		*si*	1/2 ton.	*do*		*ré*		*mi*	1/2 ton.	*fa*		*sol*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$	

D'ailleurs, il résulte des études historiques qu'aussi chez les anciens Grecs, l'ensemble des sons employés qui portait le nom de *système parfait* et qui était composé de deux octaves, était arrangé de la manière susdite. Cet arrangement du *système parfait* se nommait *système séparé grave*.

Si nous faisons une comparaison entre la gamme adoptée par les théoriciens orientaux — qui est identique à celle de Gui d'Arezzo — et la gamme de la musique moderne, nous voyons que la gamme orientale est formée de l'adjonction immédiate de deux tétracordes *semblables*, et de plus d'un *ton* majeur du côté aigu; cette forme de l'octave porte le nom de *système conjoint :*

1. Cf. page 181.

2. En effet, une telle gamme existe dans la musique arabe, ou plutôt dans toute la musique orientale; cependant ce n'est pas en qualité de *gamme fondamentale*, mais comme gamme particulière d'un des divers modes orientaux. Le mode qui, chez les Turcs, porte le nom de *Adjem-Achiran*, s'écrit toujours comme le *fa majeur* de la musique moderne, même tonalité. Cf. mon étude intitulée *la Vraie Théorie de la gamme majeure* (*Revue musicale*, n° du 15 avril 1908; page 251).

3. Je tiens à rappeler pour le moment à mes lecteurs que les théoriciens orientaux ont accepté les valeurs $\frac{9}{10}$ et $\frac{15}{16}$ comme *valeurs approximatives* du ton mineur et du demi-ton majeur; pour leurs *valeurs réelles*, ils ont désigné les valeurs $\frac{59049}{65536}$ et $\frac{2048}{2187}$. Dans les pages suivantes nous en parlerons suffisamment.

1ᵉʳ tétracorde.				2ᵉ tétracorde.		ton maj.	
sol	*la*	*si*	*do*	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*
1	1	1/2	1	1	1/2	1	

La gamme type des Occidentaux est d'une autre constitution; elle est composée de deux tétracordes *disjoints* par un ton, identiques l'un à l'autre dans la disposition de leurs intervalles :

1ᵉʳ tétracorde.			ton.	2ᵉ tétracorde.			
do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
1	1	1/2	1	1	1	1/2	

Le célèbre théoricien turc *Farabi* (xᵉ siècle), qui a étudié longuement les ouvrages musicaux des Grecs, a adopté cette gamme « système séparé grave » ou « système conjoint » comme gamme fondamentale de la musique orientale. De même, cette gamme est celle des Turcs et des Persans.

La gamme orientale une fois ainsi déterminée, il s'agissait d'une autre question. Par quelle note de la musique moderne faut-il la faire commencer, d'après l'état actuel des instruments occidentaux et orientaux ? Cette question a occupé et occupe encore l'opinion des musiciens de l'Orient. Fétis l'a même abordée, et a dit que les théoriciens de la musique turque prennent *sol* pour point de départ de la gamme[1].

Les Orientaux pensent qu'il n'est pas convenable de faire commencer leur gamme au *do*, comme les Européens, ou au *sol*, comme Fétis le déclare. A ces deux cas ils trouvent des inconvénients. Pour le moment, disons que les intervalles de la gamme fondamentale de la musique orientale sont disposés dans l'ordre suivant :

$$\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}\times\frac{15}{16}\times\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}\times\frac{15}{16}\times\frac{8}{9}.$$

Nous étudierons plus tard la question de savoir s'il faut prendre pour point de départ l'une des notes *do* ou *sol*, ou bien *ré*, pour l'adaptation d'une gamme ainsi disposée.

***

Les détails précédents ont fait voir que la gamme fondamentale de l'Orient contient *trois* sortes d'intervalles :

1° Le *ton majeur*, qui est représenté par $\frac{8}{9}$[2];

2° Le *ton mineur*, qui est représenté par $\frac{9}{10}$; cependant, je répète que ce $\frac{9}{10}$ est la valeur approximative du ton mineur employé dans la musique orientale. La valeur juste en est $\frac{59049}{65536}$, parce que le ton mineur de la musique orientale est composé de deux *limma*. Par conséquent :

$$\frac{243}{256}\times\frac{243}{256}=\frac{59049}{65536};$$

3° Le *demi-ton majeur* qui est représenté par $\frac{15}{16}$; cependant, ce $\frac{15}{16}$ est lui aussi la valeur approximative du demi-ton majeur. La valeur juste en est $\frac{2048}{2187}$, et on lui donne le nom d'*apotome*.

Dans ce cas, la gamme fondamentale de la musique orientale est composée des intervalles dont les *valeurs justes* sont les suivantes :

$$\frac{8}{9}\times\frac{59049}{65536}\times\frac{2048}{2187}\times\frac{8}{9}\times\frac{59049}{65536}\times\frac{2048}{2187}\times\frac{8}{9}$$

$\frac{8}{9}$	$\frac{59049}{65536}$	$\frac{2048}{2187}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{59049}{65536}$	$\frac{2048}{2187}$	$\frac{8}{9}$
ton majeur.	ton mineur (deux limma).	demi-ton maj. (apotome).	ton majeur.	ton mineur. (deux limma).	demi-ton maj. (apotome).	ton majeur.

On sait qu'aucune musique ne se compose exclusivement des notes *naturelles;* au contraire, entre ces notes, dites *naturelles* d'après les règles de la notation musicale, on intercale d'autres notes plus petites, et à chacune de ces notes on donne dans la musique européenne le nom de *demi-ton*. Cependant, d'après l'exigence du *tempérament* qui est usité dans la musique moderne, la gamme dite naturelle n'étant composée que de deux sortes d'intervalles, c'est-à-dire du ton et du demi-ton, il n'y avait pas lieu de diviser de nouveau les *demi-tons* en deux, et il se trouve entre les tons *un seul* demi-ton. Pourtant, même les violonistes européens doués d'une oreille sensible et d'un haut sentiment musical, lorsqu'ils ne jouent pas en accompagnant un instrument à touches fixes comme le piano, n'emploient pas un seul demi-ton entre les notes naturelles, mais ils conservent toujours une différence sensible d'intonation, par

1. Cf. *Histoire générale de la musique*, tome II, page 363. Pourtant, les déclarations de Fétis dans cette page sont erronées, puisqu'il dit qu'il y a de *sol* à *la* 9 commas; de *la* à *si* ♮, 7 commas; de *si* à *ut*, 7 commas. Il n'est pas juste de dire pour les intervalles *la-si* ♮, *si* ♮*-ut*, qu'ils sont composés de 7 commas chacun, puisque l'intervalle (*la-si* ♮) est dans la valeur de $\frac{9}{16}$, et l'intervalle (*si-ut*) est dans la valeur de $\frac{15}{16}$; cela signifie que le premier est plus grand que le second.

2. Je tiens à rappeler que, au cours de mon étude, les fractions ordinaires qu'on rencontrera et dont le *dénominateur* est plus grand que le *numérateur*, désignent des rapports de longueurs des cordes; par exemple, si nous disons qu'entre *sol* et *la* il y a la valeur $\frac{8}{9}$, cela signifie que sur une corde tendue qui donne à vide le *sol* et dont la longueur totale est de 900 millimètres, si nous mettons notre doigt, de façon à la raccourcir de 100 millimètres, à partir du sillet, et si nous faisons vibrer les 800 millimètres de cette corde, nous aurons le son de *la*. Au contraire, si le numérateur est plus grand que le dénominateur, comme dans $\frac{9}{8}$, ce rapport désigne le nombre de vibrations, c'est-à-dire, en appliquant l'exemple précédent, si on dit qu'entre *sol* et *la* il y a le rapport de $\frac{9}{8}$, cela signifie que si *sol* fait 800 vibrations, *la* en fait 900.

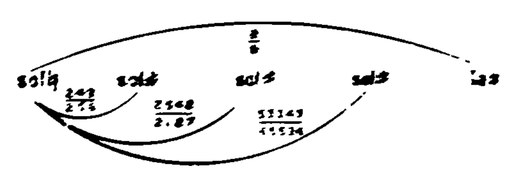
3. Nous voulons expliquer ici un point qui est mal interprété jusqu'à présent par les théoriciens européens. Dans les ouvrages musicaux des Européens on parle d'un petit intervalle auquel on donne le nom de *comma de Pythagore* et dont la valeur est représentée par $\frac{524288}{531441}$. Chaque auteur a envisagé la raison d'être de ce comma d'une manière différente. Ecoutons ce que dit de ce comma H. Riemann, pour prendre le plus récent de ces auteurs, dans son *Dictionnaire de musique* (traduction française, page 153) : « Le comma de Pythagore, dit-il, dont l'intervalle de six tons entiers, dans le rapport 9 : 8, dépasse l'octave $\frac{9^6}{8^6} : \frac{2}{1}$. » Le même auteur, pour expliquer le comma $\frac{81}{80}$, qui est accepté dans la théorie de la musique moderne, dit ceci : « Le comma Didymique ou Syntonique, 80 : 81, différence du petit ton entier au grand ton entier $=\frac{9}{8}:\frac{10}{9}$. » Par conséquent, pour expliquer le comma de Pythagore, au lieu d'imaginer la succession de six tons majeurs et de l'adjonction d'un petit intervalle afin que le total de ces six tons majeurs devienne l'*octave*, il vaudrait mieux dire ceci, conformément à la réalité : Le *comma de Pythagore* est, dans la théorie de la musique ancienne grecque et dans celle de la musique orientale en général, la différence qu'il y a entre le ton majeur et le ton mineur. En effet, le *comma de Pythagore* n'est autre chose que la différence du ton majeur $\left(\frac{8}{9}\right)$ et du ton mineur $\left(\frac{59049}{65536}\right)$:

$$\frac{59049}{65536}\times\frac{524288}{531441}=\frac{8}{9}.$$

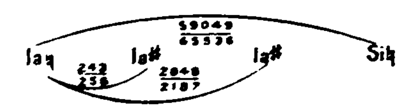
[illegible] gamme en question.

1° *Ton majeur* $\left(\frac{9}{8}\right)$. Chacune des deux notes de la gamme entre lesquelles se trouve l'intervalle du ton majeur contient trois notes intermédiaires qui sont représentées dans la notation tantôt comme le dièse de la note naturelle qui se trouve à l'aigu et tantôt comme le bémol de la note naturelle qui se trouve au grave. Par exemple, prenons les deux notes *sol* et *la* dont l'intervalle est, dans la musique orientale, égal à $\frac{9}{8}$. Si nous partons de *sol* vers le côté aigu, nous avons d'abord un *sol*♯ avec la valeur de $\frac{243}{256}$, puis nous avons un second *sol*♯ avec la valeur de $\frac{2048}{2187}$ (toujours à partir de *sol*), et enfin nous avons un troisième *sol*♯ avec la valeur de $\frac{59049}{65536}$, mais qui est toujours représenté dans la notation, non pas comme un *sol*♯, mais comme un *la*♭.

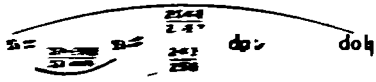
Par conséquent, le *ton majeur* de la musique orientale est divisé ainsi :



2° *Ton mineur* $\left(\frac{59049}{65536}\right)$. Chaque groupe de deux notes qui ont entre elles cet intervalle du *ton mineur* contient *deux* notes intermédiaires. Prenons comme exemple les notes *la* et *si*. Si nous partons du *la* vers le côté aigu, nous avons d'abord un *la*♯ avec la valeur de $\frac{243}{256}$; et puis nous avons un second *la*♯ avec la valeur de $\frac{2048}{2187}$. Le ton mineur est donc divisé ainsi :



3° *Demi-ton majeur* $\left(\frac{2048}{2187}\right)$. Deux notes qui ont entre elles cet intervalle de demi-ton majeur contiennent aussi *deux* notes intermédiaires. Prenons comme exemple les notes *si* et *do*. Si nous partons du *si* vers l'aigu, nous avons un *si* ♯[2] avec la valeur de $\frac{524288}{531441}$; et puis, en allant toujours à l'aigu, nous avons un *si*♯ avec la valeur de $\frac{243}{256}$, mais qui est aussi représenté dans la notation, non pas comme un *si*♯ mais comme un *do*♭. Le demi-ton majeur se divise donc ainsi :



Nous arrivons donc à ce résultat que les intervalles qui constituent la gamme fondamentale de la musique orientale ne sont pas de deux espèces, l'un ton et l'autre demi-ton, comme cela se passe dans la théorie de la musique moderne, mais que ces intervalles sont, en théorie aussi bien qu'en pratique, de trois espèces. En outre, les notes naturelles de cette gamme orientale ne sont pas réparties comme celles de la gamme occidentale, et il y a entre les tons majeurs $\left(\frac{9}{8}\right)$ trois notes, entre les tons mineurs $\left(\frac{59049}{65536}\right)$ deux, et entre les *demi-tons majeurs* $\left(\frac{2048}{2187}\right)$ également deux notes intermédiaires.

Les instrumentistes orientaux, qui s'occupent seulement de la pratique de leur musique, voyant que l'intervalle de ton majeur comprend trois notes et que, en fait, le ton majeur est divisé en quatre parties, ont donné le nom de *quart de ton* à chacune de ces quatre parties. Et les Européens qui ont entendu ce terme ont compris que les Orientaux divisent le *ton* en quatre parties égales, tandis qu'à aucune époque nul théoricien, qu'il fût Arabe, Turc ou Persan, n'a parlé de la division du ton majeur en quatre parties égales.

Notre précédent exemple montre, au contraire, que dans l'intervalle de *sol-la* à partir de *sol*, on a pris : 1° $\frac{243}{256}$, 2° $\frac{2048}{2187}$, et 3° $\frac{59049}{65536}$; les intervalles ainsi obtenus ne divisent certes pas le ton majeur en quatre parties égales.

Nous pouvons dire maintenant que la *musique orientale* est une musique qui a une gamme fondamentale dont les notes naturelles et leur position, ainsi que les notes intermédiaires, sont autrement disposées, quelquefois en qualité et quelquefois en nombre, que dans la musique occidentale et qu'elle possède, en dehors des deux modes majeur et mineur des Européens, plusieurs modes très doux et très caractéristiques, produits par la combinaison de ces divers intervalles mélodiques.

⁂

Quelles sont les contrées où cette musique dite orientale est répandue?

Pour préciser, nous citerons les pays suivants :

Turquie d'Europe, Turquie d'Asie, Arabie, Egypte, Palestine, Syrie, Crète, Chypre, les îles de l'Archipel, Epire, Thessalie, Péloponèse, Tripoli de Barbarie, Tunisie, Algérie, Maroc, Perse, Inde, Turkestan, Afghanistan... et probablement la Chine et le Japon.

Si un musicologue tout à fait au courant de la théorie et de la pratique de la musique orientale fait un voyage dans ces pays, — abstraction faite des divergences de style et d'expression résultant de la diversité des langues, — il verra que les peuples qui habitent les contrées énumérées ci-dessus, tout en étant privés des premières notions de la musique, chantent des mélodies; si ces mélodies sont analy-

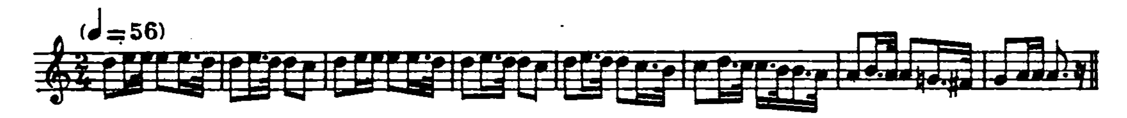
1. Ce demi bémol s'emploie pour désigner que la note qu'il précède est diminuée d'un comma de Pythagore.

2. Ce demi-dièse fait hausser la note qu'il précède dans la valeur d'un comma de Pythagore.

sées, il aura la conviction qu'elles sont basées sur une gamme fondamentale dont la constitution est expliquée plus haut, et que ces mélodies sont composées dans les divers modes dans la composition desquels entrent les tons intermédiaires sus-énoncés.

D'ailleurs, il ne saurait en être autrement, puisque les anciens théoriciens orientaux disent formellement que la *théorie* de la musique est tirée de l'étude des chants des hommes doués par la nature de l'instinct musical, de même que la grammaire d'une langue est construite après que cette langue s'est préalablement formée.
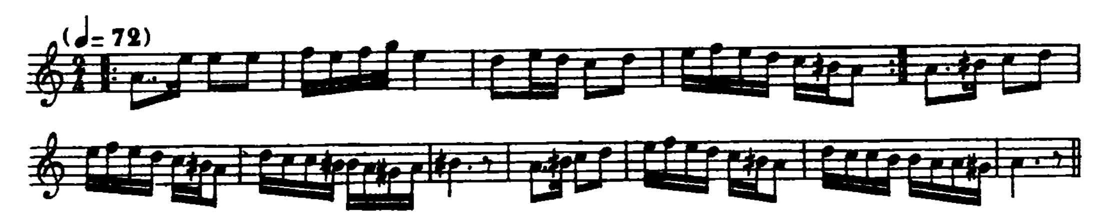
Pour justifier notre thèse, supposons que notre musicologue en voyage ait entendu la chanson populaire qui suit :



C'est une simple mélodie populaire recueillie en Asie Mineure, parmi les paysans de la province d'Adana. Son auteur n'est pas connu, et même, s'il était connu, on apprendrait que c'est un paysan n'ayant reçu aucune éducation musicale, orientale ou occidentale. Ce qui nous importe, c'est d'ailleurs, non pas le compositeur, mais le mode dans lequel elle est composée. Si nous montrons cette mélodie telle qu'elle est écrite à un Européen, et si nous lui demandons la tonalité de cette mélodie, il nous dira que c'est le « ton de *la* mineur sans note sensible ! ». Elle n'est cependant pas du ton mineur.

Entre le mode auquel cette mélodie appartient et le mode mineur il y a une si grande différence qu'en Orient, même un homme qui ne sait pas la musique peut facilement distinguer cette mélodie d'une autre écrite vraiment dans le ton de *la* mineur[1].

Pour qu'on puisse faire une comparaison, écrivons une mélodie turque qui est essentiellement composée dans le ton de *la mineur :*



Si nous ne mettons pas dans cette mélodie, avant les notes *si*, le demi-dièse ainsi noté ‡, comme négligent de le faire les musiciens turcs eux-mêmes, pour un musicien occidental qui comparera ces deux mélodies, la différence se réduira dans la ***première mélodie*** à ces deux points :

1° La note sensible manque;

2° La sur-dominante *fa* est diésée.

Un musicien européen, étant habitué à employer un *si*♮ invariable, ne songe nullement que les *si* de ces deux mélodies soient différents l'un de l'autre[2], et dit sans hésiter que la première mélodie est dans le ton de *la mineur* sans note sensible.

Au point de vue de la musique orientale, ces deux mélodies sont de deux modes qui sont tout à fait distincts l'un de l'autre :

La base de la 1re mélodie est le tétracorde (*la-ré*), plus la note *mi* ajoutée à l'aigu et les notes *sol* et *fa*♯ ajoutées au grave, pour orner la mélodie. Le tétracorde de cette mélodie est composé à partir du *la :* 1° d'un ton mineur; 2° d'un demi-ton majeur; 3° d'un ton majeur[3] :

Tétracorde.

la — si — do — ré

Valeurs justes. $\frac{59049}{65536} \times \frac{2048}{2187} \times \frac{8}{9} = \frac{3}{4}$.

Valeurs approximatives. $\frac{9}{10} \times \frac{15}{16} \times \frac{8}{9} = \frac{3}{4}$.

La base de la 2e mélodie est, non pas un tétracorde, mais un pentacorde, plus les notes *fa*♮ et *sol*♮ ajoutées à l'aigu, et *sol*♯ ajoutée au grave pour l'ornement de la mélodie. Ce pentacorde se compose à partir du *la;* 1° d'un ton majeur; 2° d'un *limma;* 3° d'un ton majeur; 4° également d'un ton majeur :

Pentacorde.

la — si — do — ré — mi

Valeurs justes[4]. $\frac{8}{9} \times \frac{243}{256} \times \frac{8}{9} \times \frac{8}{9} = \frac{2}{3}$.

1. Le ton de *la mineur* est très employé en Orient. Les Turcs lui donnent le nom de mode *Poucélik*.

2. Les théoriciens occidentaux disent que la différence entre le ton majeur et le ton mineur est négligeable. Cependant la musique orientale accorde beaucoup d'importance au respect de cette différence, et les détails suivants montreront que cela n'est pas sans raison. Pour donner au lecteur une idée pratique de cette différence soi-disant négligeable, faisons un essai, en jouant ces deux mélodies sur le violon. Vu que la partie sonore des cordes du violon est ordinairement de 333 millimetres de longueur, et que les *si* de la première mélodie se trouvant dans l'intervalle de $\frac{59049}{65536}$ à partir du *la*, il faut que nous mettions notre doigt sur la corde libre *la*, à partir du chevalet, juste au $300\frac{2517}{65536}$ millimètres. Tandis que dans la deuxième mélodie les *si*‡ étant éloignés du *la* dans la valeur d'un ton majeur $\frac{8}{9}$, pour trouver les *si*‡ de cette mélodie, il faudrait mettre notre doigt sur le 296e millimètre de longueur de la corde à partir du chevalet. Il n'est pas nécessaire d'expliquer ici ce qu'un espace de plus de 4 millimètres peut engendrer de différence d'intonation sur un instrument sensible comme le violon. Je crois qu'avec cet exemple on comprend facilement pourquoi la différence du ton majeur au ton mineur n'est pas négligeable dans la musique orientale. Supposons que ces melodies soient jouées par un violoniste européen ; celui-ci étant habitué à jouer son instrument en *tempérant* les intervalles et étant obligé de faire vibrer le $\frac{890899}{1000000}$ de la corde *la* pour réaliser si♮ de la gamme tempérée, mettra son doigt sur le point $296\frac{669367}{1000000}$. L'oreille d'un musicien oriental ne pourra sentir la petite différence lorsque le violoniste jouera la 2e mélodie ; mais quant à la 1re mélodie, le *si* du violoniste européen lui paraîtra tellement aigu qu'il conclura à la fausseté du jeu du violoniste.

3. Dans un intervalle de quarte, en d'autres termes dans un tétracorde, il y a plusieurs façons de disposer des intervalles mélodiques. Nous le verrons plus tard.

4. Les intervalles du *ton majeur* et du *limma* n'ont que leurs valeurs justes.

La différence la plus essentielle et la plus caractéristique qui divise les deux musiques orientale et occidentale, c'est l'existence et l'emploi en pratique de ces intervalles mélodiques dans la première, et, dans la seconde, l'absence totale de leur emploi en pratique, bien que les physiciens en aient reconnu l'existence, ainsi que l'ignorance officielle d'autres modes en dehors du mode majeur et du mode mineur.

En effet, les physiciens occidentaux distinguent le ton majeur du ton mineur, et disent qu'entre *do* et *ré* il y a un ton majeur 8/9, et entre *ré* et *mi* un ton mineur 9/10. Mais les traités qui parlent de la pratique musicale ne voient aucune différence entre *do-ré* et *ré-mi*. De même, les demi-tons sont considérés comme s'ils divisaient le ton en deux parties égales, et on n'attache aucune importance à distinguer le *limma* $\left(\frac{243}{256}\right)$ de l'*apotome* $\left(\frac{2048}{2187}\right)$, qui sont les véritables valeurs du demi-ton mineur et du demi-ton majeur même dans la musique européenne. Les physiciens occidentaux ont eu tort de rejeter ces valeurs rationnelles pour les remplacer par des valeurs irrationnelles comme $\frac{24}{25}$ au lieu de $\frac{243}{256}$, et $\frac{25}{27}$ au lieu de $\frac{2048}{2187}$.

Il est bon de remarquer que cette faute des physiciens occidentaux avait attiré l'attention d'un simple accordeur de pianos nommé C. Montal. En effet, en parlant[1] de la différence qui existe entre la théorie et la pratique de la musique moderne, ce praticien dit justement :

« Si les physiciens avaient donné au dièse le rapport de l'apotome $\frac{2187}{2048}$ au lieu du rapport $\frac{25}{24}$, la théorie aurait été d'accord avec la pratique, et le ton se serait divisé en deux demi-tons correspondant à l'*apotome* et au *limma*, qui sont précisément égaux, à très peu de chose près, aux demi-tons chromatique et diatonique pratiqués[2]. »

Ces paroles, malgré leur exactitude, sont restées malheureusement sans écho chez les physiciens, puisque ceux-ci n'ont rien changé, depuis, à leur ancienne théorie des dièses et des bémols. Je ne comprends pas à quoi sert une théorie imaginée au cabinet et qui n'est pas conforme à la pratique des musiciens!

Voilà pourquoi lorsqu'un Oriental, dont l'oreille est habituée depuis son enfance à entendre les *purs* et *justes* intervalles mélodiques, entend une mélodie orientale jouée sur le piano, son oreille n'est nullement satisfaite des sons tempérés du piano et trouve cette mélodie sensiblement dénaturée. Si vous lui demandez quelles sont les notes qui blessent son oreille, il ne pourra donner une réponse précise, même s'il est musicien, et il a raison, parce que, par suite du tempérament égal, chaque note a changé, plus ou moins, sa place véritable.

Par conséquent, de même que les musiciens orientaux accueillent la musique jouée sur le piano comme une musique factice pour ainsi dire, les Européens, de leur côté, qui n'ont jamais entendu depuis leur enfance que des intervalles tempérés, disent, lorsqu'ils voyagent en Orient et qu'ils entendent pour la première fois les chants des Orientaux composés de purs intervalles mélodiques, que les Orientaux chantent par tiers ou par quart de ton, pour ne pas dire, par politesse, qu'ils chantent faux!

Nous terminerons ici cette discussion. Ce que nous avons voulu faire comprendre, c'est que par *musique orientale* il faut entendre une musique homophone, mais d'une extrême richesse mélodique, qui n'a pas encore essayé d'appliquer la polyphonie européenne à ses modes; sa théorie est exactement le résultat des études minutieuses des lois qui gouvernent le *chant* des peuples orientaux depuis des temps assez reculés, et, malgré l'invasion croissante de la musique moderne, elle a pu conserver son existence et son indépendance.

La musique des Turcs, des Arabes, des Persans, des Indiens et, d'après toute probabilité, celle des Chinois et des Japonais, constitue, par conséquent, les divers chapitres du grand livre qui porte le titre général de *Musique orientale*.

III

Y a-t-il une différence de théorie entre les musiques des divers peuples orientaux?

La différence de théorie imaginée par certains historiens musicaux et surtout par Fétis, différence qui aurait existé entre les musiques des divers peuples de l'Orient, n'existait pas *en réalité* à ce moment, de même qu'elle n'existe pas davantage aujourd'hui. Par conséquent, on ne peut tenir pour vraies les déclarations de Fétis à ce sujet, déclarations qui se trouvent dans le 2e tome de son *Histoire générale de la musique*. En effet, cet auteur prétendant que les Arabes divisent leur échelle tonale en 17 intervalles, et les Turcs et les Persans en 24 intervalles, veut en déduire ce résultat qu'il y a une différence de théorie entre les peuples d'origine sémitique, comme les Arabes, et entre les peuples aryens et touraniens, comme les Turcs et les Persans!

Fétis se contredit, parce que, d'après lui[3], — et j'accepte complètement son point de vue *à ce sujet*, — l'aptitude à diviser l'octave en 24 intervalles s'est manifestée *dans la plus haute antiquité* chez les Aryas de la Perse. La musique qui est née de cette aptitude, une fois réalisée en Perse, s'est propagée d'un côté vers les Indes et de l'autre côté vers l'Asie Mineure; puis, elle a gagné la Grèce par les Lydiens et les Phrygiens, qui sont les descendants des émigrés de la Perse connus sous le nom de *Pélasges*.

Une fois l'identité du système tonal des anciens Persans et des anciens Grecs ainsi établie, jetons un coup d'œil sur l'histoire de la musique chez les Arabes. Ce coup d'œil nous convainc que les Arabes ont reçu des Persans les premières leçons de chant. Les livres littéraires des Arabes sont pleins de citations qui justifient notre conviction.

Voici, entre autres, un fait précis. D'après les déclarations de Aboul-Faradj-Isphahani, dans son célèbre ouvrage *Al-Aghani*, un Arabe nommé *Saïd ben Mouçadjidj*, se sentant des dispositions pour la musique, partit pour la Perse, au milieu du 1er siècle

1. Cf. *l'Art d'accorder lui-même son piano*, page 178. Paris, 1836.

2. On voit qu'ici, Montal désigne l'*apotome* et le *limma* par des rapports inverses de ceux qui ont été indiqués plus haut et qui se fondaient sur la longueur des cordes, tandis que les rapports de Montal donnent le nombre des vibrations, lequel est en raison inverse de la longueur des cordes. (*Note de la Direction.*)

3. Cf. *Histoire générale de la musique*, tome II, pages 357 et 362.

de l'hégire, pour s'y perfectionner dans cet art. Il y étudia, dit Aboul-Faradj, le jeu des instruments de musique et la pratique de la musique persane; à son retour, passant par la Syrie, il étudia aussi la musique des différents peuples syriens. Lorsqu'il revint au Hedjaz, il réforma la musique arabe par de légères suppressions et additions, c'est-à-dire en adaptant seulement à cette musique ce qui lui avait plu dans le chant des Perses et des Grecs de Syrie, et en renonçant à ce qui n'était pas conforme au goût arabe.

Aboul-Faradj, quelques lignes plus loin, parle pour la seconde fois de *Saïd* et dit ceci : « C'est lui qui a chanté le premier parmi les Arabes d'après les règles reçues des Persans. » D'ailleurs, les noms de la plupart des modes de la musique arabe sont des mots persans; cela aussi montre que les Arabes ont fait des emprunts à la musique persane, même en ne changeant pas les noms des modes.

Mais il paraît aussi que *Saïd* n'est pas le seul réformateur du chant arabe, parce que Aboul-Faradj cite après *Saïd* le nom d'un autre musicien arabe nommé *Ibn Mouhryz*, et il résulte de son témoignage qu'*Ibn Mouhryz* a contribué beaucoup à la propagation du nouveau système de chant implanté en Arabie par *Saïd*.

D'autre part, un des plus célèbres littérateurs arabes, *Ibn-Noubaté*, dans un commentaire qu'il a écrit pour le traité de *Ibn-Zeydoun*[1], parle d'un autre musicien arabe nommé *Nadre-ben-Harce-ben-Khildé*, qui aurait voyagé en Perse avant la proclamation de l'islamisme par Mahomet, se serait attaché à Chosroès Ier, et aurait appris le jeu de l'*oud* et le chant persan, puis serait retourné en Arabie pour enseigner à la population de la Mecque l'*oud* et le chant.

On sait que, sous Chosroès Ier, la musique était très florissante en Perse, et que le célèbre chanteur *Barbud*, qui était à sa cour, avait inventé trente modes[2] dont les noms sont appelés, par les historiens qui parlent du siècle de ce roi, سی لحن باربد, c'est-à-dire trente modes de Barbud.

Le célèbre historien arabe *Ibn-Khaldoun* expose aussi, dans le 31e chapitre de la préface de son histoire qui est intitulé *de l'art du chant*, que les Arabes, durant leurs siècles d'ignorance, avant l'islamisme, avaient une musique tout à fait rudimentaire, et que plus tard, en empruntant plusieurs modes à la musique persane, leur musique se perfectionna sensiblement.

Ici, il faut remarquer que l'emprunt des Arabes aux Persans se réduit seulement au côté pratique de cet art. On rencontre dans les histoires arabes des citations ainsi conçues : « Quelques chanteurs persans sont arrivés à la Mecque, et les Arabes commencèrent à imiter leur chant; » ou bien : « Quelques Arabes qui étaient partis pour la Perse, où ils avaient étudié l'art du chant des Persans, apprirent de leur côté le chant persan à leurs concitoyens lorsqu'ils rentrèrent dans leur pays. » Ce sont là toujours des emprunts purement pratiques.

Quant au côté théorique, on ne rencontre aucune citation historique constatant qu'avant l'islamisme ou plus tard, pendant le 1er siècle de l'hégire, il se soit trouvé des théoriciens de la musique en Perse. Il est vrai que sous Chosroès Ier, comme il est dit plus haut, vivait un chanteur renommé, *Barbud*; mais on se contente de le tenir pour un praticien très habile, et on ne dit point qu'il ait écrit un ouvrage théorique sur la musique.

De cela, nous pouvons conclure que la musique qui, seulement dans les siècles derniers, a été baptisée *orientale*, en Europe, est née dès la plus haute antiquité chez les Aryas de la Perse[3], et que, de là, elle s'est répandue dans les siècles suivants chez les principaux peuples; elle a été l'objet, pour la première fois, d'études théoriques chez les philosophes grecs comme Pythagore et ses successeurs, et à ce moment seulement elle a pris la forme d'une science; c'est la théorie de cette science musicale[4] qui a été empruntée aux Grecs par les Arabes, ainsi d'ailleurs que d'autres sciences, et en même temps les Arabes reçurent beaucoup des Persans au point de vue pratique de cet art.

En jetant un coup d'œil sur l'histoire de la musique chez les Turcs, nous verrons que, soit dans les contrées asiatiques qui sont leur pays d'origine, soit dans l'Asie Mineure où ils ont fait plus tard leur migration, la musique cultivée était basée sur la division de l'octave en 24 intervalles, et par là on comprend que la musique turque ne saurait être que semblable à la musique persane.

Par conséquent, il est tout à fait inadmissible qu'une différence de théorie existe entre la musique des Turcs, des Arabes et des Persans. L'idée contraire émise par les auteurs européens provient de ce qu'ils ont ignoré ou mal compris le contenu des divers ouvrages qui traitent de la musique et qui sont écrits en arabe, persan et turc.

Cette idée fausse a, d'ailleurs, motivé l'altération d'autres vérités. Entre autres, Hugo Riemann, dans son *Dictionnaire de musique*[5], dit aux mots *Arabes* et *Persans*, en parlant du célèbre théoricien turc Alfarabi :

« Le plus ancien écrivain musical (chez les Arabes) est *Chalil* (mort en 786 après J.-C.), qui composa un ouvrage sur les rythmes (métrique) et un sur les sons. Au xe siècle, Alfarabi chercha à acclimater dans son pays les théories grecques, mais sans succès. Ce n'est guère qu'au xive siècle qu'apparaissent les premiers écrivains de la Perse, alors que, délivré de l'empire des Turcomans (xie au xive siècle), ce pays passa aux Mongols, sous la domination desquels (Tamerlan) les arts et les sciences prirent un nouveau développement. Le fondateur de la nouvelle école est, il est vrai, un Arabe(!) du nom de Saffieddin, dont l'œuvre principale : *Schereffiyé*, est écrite en langue arabe. Mais on peut citer ensuite : Mahmoud Schirasi (mort en 1314), Mahmoud el

1. Cf. *Terdjémét-Ibni-Zeydoun*, texte turc, page 261. Constantinople, 1257 de l'hégire.

2. Malheureusement, il n'existe aucun renseignement sur la constitution de ces modes.

3. Si on ne veut pas accorder cet honneur aux Aryas de la Perse, on peut dire plutôt que la musique est née, comme la langue, avec l'homme, et se trouvait à l'état rudimentaire; ce sont les anciens philosophes grecs qui ont étudié d'abord les lois qui la régissent.

4. Il faut remarquer que je préfère ne pas dire ici *la théorie de la musique orientale*; parce que la théorie expliquée par les philosophes grecs n'était destinée exclusivement ni à l'Orient ni à l'Occident, mais elle visait la science musicale en général, science qui ne devrait pas avoir de patrie. D'ailleurs, en suivant notre monographie on aura la conviction que la musique est, comme les autres sciences mathématiques, une science dont les lois sont fixes et invariables. Comme 2 × 2 font 4 en Orient aussi bien qu'en Occident, les lois fondamentales de la musique sont aussi immuables chez tous les hommes. La divergence de vues qu'on observe chez les théoriciens, dans chaque siècle et dans chaque pays, ne résulte plus ou moins que de leur manque de clairvoyance dans les diverses questions dont l'étude exige une connaissance à la fois théorique et pratique de la musique.

5. Cf. Traduction française, pages 28 et 29. Paris, 1899.

Amoul (mort en 1349) et Abdulkadir ben Isa[1] (en langue persane). — Le système musical de tous ces écrivains, inauguré en Perse sous la domination arabe, contient, sans aucun doute, les anciens éléments arabes contre lesquels luttait déjà Alfarabi[2]. »

Celui qui lit les affirmations de M. Riemann serait tenté de croire que les théories de la musique grecque et de la musique arabe sont deux choses très différentes, et que, par conséquent, Farabi a voulu essayer une entreprise absurde comme celle d'appliquer strictement les règles de la grammaire et de la syntaxe de la langue grecque à la langue arabe; la comparaison est la même, et ces allégations sont tout à fait contraires à la réalité. Expliquons notre façon de voir :

Quels sont donc ces anciens éléments de la musique arabe dont parle M. Riemann? L'ouvrage susdit de *Chalil,* qui est mort en 170 de l'hégire, n'existe plus aujourd'hui et personne n'en connaît le contenu. Si cet ouvrage arrivait jusqu'à nous, et s'il nous montrait l'existence d'un ancien élément arabe sur la musique, les assertions de Riemann se justifieraient.

Au contraire, bien que cet ouvrage n'existe pas, nous avons le droit de juger que son contenu était emprunté aux philosophes grecs, parce qu'il est démontré par des documents sérieux qu'avant l'islamisme, les Arabes étaient tout à fait ignorants des sciences et des arts, et qu'en embrassant la religion de Mahomet, ils entrèrent dans une voie de progrès et de civilisation. Quoiqu'il se trouve beaucoup de documents dans les livres orientaux, nous préférons citer ici les paroles suivantes du célèbre orientaliste Hammer, que nous trouvons dans le 2e tome de l'*Histoire générale de la musique* de Fétis[3] :

« Une transformation rapide et complète des populations arabes du désert fut le résultat des conquêtes de l'islamisme. Mises en possession de riches contrées où régnait une civilisation relativement plus avancée que la leur, elles perdirent bientôt leur simplicité primitive, se façonnèrent au luxe, à la mollesse, et, s'instruisant par degrés de choses dont elles n'avaient pas même soupçonné l'existence, elles cultivèrent avec succès les sciences, qui leur furent redevables de précieuses découvertes. Dès l'année 132 de l'hégire (749 de l'ère chrétienne), on aperçoit chez les Arabes les commencements de la philosophie; on cite même, de cette époque, un traité du *Beau Idéal,* dont l'auteur était Ibn Dschafer Ahmed, fils de Youssouf, fils d'Ibrahim[4]. Dans le cours du IIe siècle de l'islamisme, les sciences mathématiques, l'astronomie et surtout l'astrologie, la médecine, la chimie, ou plutôt l'alchimie, la grammaire, la lexicologie, l'histoire, la philologie, sont déjà cultivées avec fruit et comptent un grand nombre d'écrivains. Les Arabes étudient, traduisent et commentent les auteurs grecs, particulièrement Aristote. La musique, qui n'avait été pour eux que le produit d'un instinct original et qui n'avait eu pour interprètes, pendant une longue suite de siècles, que des conducteurs de chameaux et des femmes de condition servile, était devenue une étude sérieuse pour des hommes graves, lesquels s'efforçaient de donner à cet art une théorie rationnelle. Jusque vers le milieu du Ier siècle de l'hégire, on ne trouve pas dans l'histoire le nom d'un seul chanteur, bien que les poètes abondent, tandis que quarante-six chanteuses improvisatrices ont laissé des traces de leur existence au temps de Mahomet et des quatre premiers califes qui lui succédèrent. Des fragments de leurs inspirations nous sont restés[5]. Persuadés que la conservation de leur dignité était incompatible avec la profession de musicien, les poètes arabes avaient dédaigné, jusqu'à cette époque, de chanter eux-mêmes leurs vers. Mais sous les règnes des Ommyades (661-754 de notre ère), cet état de choses changea, car, dans cette période du califat, on remarque les noms de plusieurs chanteurs, parmi lesquels se distinguent *Saïb Chasir,* de Médine, le premier, disent les auteurs arabes, qui joignit sa voix aux sons du luth; *Nébith, Ebuth Thahan-el-Kareni* et *El-Afis,* de Damas. C'est aussi dans le même temps que vécut le poète *Chalil,* à qui l'on attribue un traité du mètre de la versification et le plus ancien livre sur les tons ou modes de la musique arabe. Il mourut à Damas l'an 170 de l'hégire ou 786 de notre ère. »

Les déclarations ci-dessus montrent amplement que les Arabes, un siècle après leur conversion à l'islamisme, ont commencé à étudier sérieusement toutes les sciences et les arts qui existaient alors. Comme il est évident qu'un peuple désireux de s'instruire s'adresse au pays dans lequel la culture intellectuelle est plus avancée, les Arabes n'ont fait que suivre cette règle, et ils étudièrent avec beaucoup de zèle les auteurs grecs, qui détenaient dans ce temps-là le monopole de la science.

C'est bien de ce *Chalil* que parle M. Riemann comme du premier théoricien de la musique arabe. Son ouvrage contiendrait donc la théorie de la musique telle qu'elle est expliquée par les Grecs, puisqu'il n'y avait pas, comme on le pense, d'ancien élément arabe.

D'ailleurs, tous les auteurs orientaux avouent qu'ils ont emprunté aux Grecs la théorie de la musique. Pour en donner un exemple, il suffit de reproduire ici la traduction des premières lignes de la préface de l'ouvrage de Saffleddin[6] intitulé *Schereffiyé* :

« Ce traité contient les principes qui sont empruntés, par les *anciens,* aux philosophes grecs, concernant la science des rapports harmoniques, ainsi que les autres discussions utiles qui ne se trouvent ni dans ces anciens auteurs, ni dans leurs successeurs plus modernes. »

Quels sont les *anciens* dont parle Saffleddin dans la préface de son ouvrage, qui est écrit au milieu du VIIe siècle de l'hégire (1250 de l'ère chrétienne)? Il est

1. Le nom du père d'Abdulkadir est mal écrit ici par H. Riemann. cela provient peut-être de la faute du copiste du manuscrit. Ce nom n'est pas *Isa,* mais *Gaybi;* la ressemblance de ces noms lorsqu'ils sont écrits en caractères arabes est évidente : عيسى et غيبى. Les fautes des copistes ont fait hésiter aussi le célèbre orientaliste Kosegarten pour la lecture de ce nom.

Cf. *Liber cantilenarum magnus,* page 34. Gripesvoldiaé, 1840. Le manuscrit autographe de l'ouvrage d'Abdulkadir qui fait le joyau de ma bibliothèque particulière montre que ce nom est *Gaybi* غيبى.

2. Il eût été extrêmement désirable que M. Riemann eût expliqué quels sont ces anciens éléments et quels sont ceux de Farabi qui seraient contraires aux premiers.

3. Cf. pages 9 et 10.

4. Hammer-Purgstall, *Litteratur Geschichte der Araber,* t. III, p. 37.

5. *Ibidem,* t. I, p. 539-570.

6. Ce théoricien distingué florissait sous le règne du dernier calife abbasside Almusta'sim-Billah. Le manuscrit de son traité est conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, et porte le no 984 du supplément du fond arabe; le traité en question a été traduit *en résumé* par M. le baron Carra de Vaux. Cf. *Journal asiatique,* no 7 (1891).

certain que ce sont *Chalil* tout d'abord, puis *Les Frères de la pureté*[1], *El-Kindi* (mort en 248 de l'hégire)[2], *Obeidallah ben Abdallah ben Taher* (m. en 300 de l'hégire)[3], *Al-Farabi* (m. en 339 de l'hégire).

Puisque de tous ces écrits anciens, seuls ceux de Farabi nous sont parvenus, disons qu'il est né vers la fin du IIIe siècle de l'hégire, et mort en 339 à Damas (950 de J.-C.) et qu'il s'occupa exclusivement d'emprunter aux traités grecs la théorie de la musique. Ce théoricien a tellement travaillé à éclairer les musulmans par les sciences grecques, qu'il est appelé par les Orientaux *le second maître,* c'est-à-dire le *nouvel Aristote.* Le titre de *premier maître* était déjà donné à Aristote.

Après Farabi, le célèbre Avicenne, Saffieddin, le célèbre encyclopédiste persan Mahmoud Chirasi[4], Abdulkadir Méraghi, Mohammed ben Abdul-Hamid-el-lazeki, Molla Djami[5], ont tous parlé de Farabi avec grand respect et s'occupèrent à développer et à expliquer les bases théoriques de cet auteur.

Prenant en considération que quelques-uns de ces auteurs ont écrit leurs ouvrages en arabe et quelques autres en persan, il ne faut pas supposer qu'ils appartiennent à des écoles diverses et, de là, croire que la musique arabe et la musique persane sont deux choses à part.

Le savant allemand Kiesewetter est l'un de ceux qui sont tombés dans cette erreur; il a accumulé dans son *Die Musik der Araber* une multitude d'erreurs, qui sont le résultat de l'hypothèse d'une différence entre la musique de ces deux peuples. Si nous voulions réfuter ces erreurs, cela nous mènerait trop loin de notre sujet, et pour cette raison nous n'insisterons pas.

Il faut savoir que l'islamisme a groupé les Arabes, les Persans et les Turcs en une seule nation, et ces trois nations n'ont eu rien de distinct en matière de langue. Ainsi Farabi, qui était lui-même un Turc, a écrit ses ouvrages en arabe. Au temps de Farabi surtout, la langue turque n'était pas assez perfectionnée; la langue des savants était en premier lieu l'arabe, et puis le persan. C'est pour cela qu'à peu près tous les auteurs turcs ont écrit leurs ouvrages ou en arabe ou en persan.

Maintenant que nous avons démontré que les Arabes ont emprunté la théorie de la musique aux Grecs anciens, il est temps de dire que les Persans et les Turcs, eux aussi, ont emprunté cette théorie aux mêmes sources.

D'ailleurs, pour comprendre que les Arabes ne pouvaient agir autrement, il suffit de considérer que, dans ce temps-là, on regardait la musique comme une science universelle dont les lois étaient les mêmes partout, et on n'avait pas les idées fausses qui ont cours aujourd'hui; par exemple, on ne disait pas que les Arabes divisent l'octave en 17 intervalles, et les Turcs en 24 intervalles et, par suite, que dans la première musique il y a des tiers de ton et dans la seconde des quarts de ton. Ces affirmations singulières étaient tout à fait inconnues des Orientaux, et nous les voyons avec stupéfaction naître chez les Occidentaux.

On sait peut-être que, d'après la classification des anciens, les sciences mathématiques étaient divisées en quatre sections : 1° la géométrie; 2° l'astronomie; 3° l'arithmétique; 4° la musique. Les musulmans ont emprunté aux Grecs anciens les mathématiques, comme ils leur avaient emprunté les autres sciences.

Nous voyons même aujourd'hui que les lois fondamentales des intervalles, dont la découverte est attribuée à Pythagore, n'ont pas subi la moindre modification; ainsi, l'intervalle de quinte était représenté par 2/3 au temps de Pythagore, et, après tant de siècles, cette valeur reste la même. Les autres lois conservent intégralement, elles aussi, leur état primitif.

Cependant, il y a cette différence, que les Orientaux ont bien compris les auteurs grecs et n'ont jamais fait de traductions fautives qui changent essentiellement l'âme d'une phrase. Au contraire, les écrivains occidentaux du XVIIe et du XVIIIe siècle qui les ont traduits en latin et en d'autres langues de l'Europe, ont donné lieu à plusieurs malentendus, de par les nombreuses fautes qu'ils ont commises.

L'argument le plus probant de notre thèse, c'est l'interprétation fautive[6] que les Européens ont faite du système dit *grand système* ou *système complet,* qui comprend l'étendue de deux octaves. Nous expliquerons amplement ce point important lorsque nous parlerons de la gamme naturelle des Turcs.

Un autre argument vise ce que les mêmes écrivains européens prétendent au sujet des cinq intervalles qui seraient considérés comme les seuls consonants chez les Grecs. Je ne sais pas le grec; mais il n'en est pas moins certain que Farabi, le premier, au Xe siècle, et après lui Avicenne (XIe s.), Saffieddin et Mahmoud Chirasi (XIIIe s.), Abdulkadir (XIVe s.), Mohammed ben Abdul-Hamid-el-lazeki (XVe s.), ont dit que non seulement l'octave, la quinte et la quarte sont consonantes, mais encore la tierce majeure et la tierce mineure.

Tous ces auteurs ont pour source les ouvrages de Farabi, et Farabi lui-même a puisé dans les œuvres des philosophes grecs. Si la tierce majeure et la tierce mineure sont déjà proclamées consonantes au Xe siècle par Farabi, d'après le contenu des ouvrages grecs, pourquoi donc, quelques siècles après, un encyclopédiste, entre autres, pouvait-il ne pas être au courant de cette vérité et dire que « les Grecs n'admettaient que cinq consonances, savoir : l'octave, la quinte, la douzième, qui est la réplique de la quinte, la quarte et la onzième, qui est sa réplique[7] »?

Il faut donc admettre l'une des deux explications suivantes : ou bien les Grecs considéraient les tierces comme consonantes, ou bien l'honneur de la découverte de la consonance des tierces revient aux Orientaux; mais si Farabi et ses successeurs avaient fait

1. Cf. Fétis, ouvrage cité, t. II, p. 169. Dans cette page, Fétis, en parlant du traité des *Frères de la pureté,* dit ceci : « On y trouve les divisions du ton par tiers et de l'octave en dix-sept intervalles, comme étant d'un usage pratiqué chez les Arabes. » Pour ma part, j'ai lu tout le traité, et malheureusement, je n'ai trouvé aucun passage formulant ce principe. La prétention de Fétis est donc dénuée de tout fondement. Il est profondément regrettable qu'un savant comme Fétis invente de telles hypothèses pour justifier ses idées préconçues !

2. Cf. Fétis, p. 11.

3. Cf. Fétis, p. 166.

4. Cet auteur et son précieux ouvrage sont cités par M. Riemann. Cf. *Dictionnaire de musique,* page 484, trad. française.

5. Ces auteurs classiques ont tous été traduits par moi en turc, et on a commencé déjà à les imprimer à Constantinople avec leur texte arabe et persan en regard de la traduction, sous le titre général : *Anciens Auteurs musulmans relatifs à la musique.*

6. Par le terme de « l'interprétation fautive » je veux dire qu'on n'a pas bien compris l'ordre des intervalles de ce système complet ; ainsi, à partir du *Proslambanomène,* on dit qu'il y a ton, demi-ton, ton; tandis qu'il y a ton majeur, ton mineur, demi-ton majeur. Pour le second tétracorde aussi il y a des fautes commises dans l'interprétation de ce système.

7. Cf. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique,* au mot « Consonance ».

cette découverte, il est certain qu'ils en parleraient, ainsi qu'il est de leur habitude, comme du résultat de leur propre étude, tandis qu'ils n'en disent rien.

Cette question est très importante, surtout au point de vue de l'histoire de l'harmonie. En effet, ces auteurs orientaux ont expliqué quels sont les sons qui, entendus simultanément, sont consonants.

Mohammed ben Abdul-Hamid-el-lazeki, qui vivait en 886 de l'hégire (1481 de l'ère chrétienne), dans son ouvrage intitulé *Fet-hié* فتحيه [1] et dédié au sultan Bajazet II, fils de Mahomet, conquérant de Constantinople, dit que « les intervalles consonants sont de deux sortes : les premiers sont formés par l'une des valeurs $\frac{8}{9}, \frac{9}{10}, \frac{15}{16}, \frac{243}{256}$, c'est-à-dire le ton majeur, le ton mineur, le demi-ton majeur ou l'*apotome*, et le demi-ton mineur ou *limma*. Les seconds sont formés par l'une des valeurs $\frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}$, c'est-à-dire la tierce, la quarte, la tierce majeure et la tierce mineure. Il faut savoir que deux sons musicaux qui ont entre eux l'une des valeurs $\frac{8}{9}, \frac{9}{10}, \frac{15}{16}, \frac{243}{256}$, si ces sons sont entendus successivement, sont consonants, et s'ils sont entendus simultanément, ils sont dissonants. Tandis que deux sons entre lesquels il y a l'une des valeurs $\frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}$, sont toujours consonants, soit qu'ils soient entendus successivement, soit qu'ils soient entendus simultanément. »

Les Européens ignorèrent ces considérations des théoriciens orientaux jusque vers le milieu du XIXe siècle; à ce moment, un savant orientaliste, Kosegarten [2], pour la première fois, en 1840, et après lui Kiesewetter [3], en 1842, donnèrent des renseignements assez étendus, mais insuffisants, sur le contenu de ces ouvrages théoriques de l'Orient musulman. H. Riemann, parlant de la théorie musicale des Orientaux [4], ajoute ce qui suit :

« Cette théorie est intéressante au plus haut degré, par le fait qu'elle établit la consonance de la tierce majeure, de la tierce mineure, voire des sixtes majeure et mineure, à une époque (au XIVe siècle, si ce n'est même longtemps auparavant) où les théoriciens occidentaux s'en tenaient encore à la théorie grecque des intervalles. »

J'apprécie l'exactitude de ces déclarations de Riemann; mais il n'est pas admissible qu'il continue à croire que la théorie grecque soit différente de celle qui est expliquée déjà dans les ouvrages des Orientaux. Il est suffisamment démontré que les Orientaux n'ont fait que reproduire le contenu des ouvrages grecs; s'il y a une différence à ce sujet entre les Orientaux et les Occidentaux, c'est que les premiers ont bien saisi le sens de ces ouvrages et n'ont pas créé des malentendus comme les Occidentaux.

Les détails ci-dessus suffisent pour démontrer que la différence de théorie imaginée par certains auteurs européens n'a existé à aucun temps et n'existe réellement pas aujourd'hui.

Maintenant, il reste la question plus importante de savoir si entre les musiques occidentale et orientale il y a vraiment une différence de théorie au point de vue purement mélodique, la question de l'harmonie étant mise de côté.

IV

Y a-t-il vraiment une différence entre les musiques orientale et occidentale?

Les anciens philosophes grecs [5] qui ont édifié les premières bases de la théorie musicale n'ont pas divisé cet art en deux sections distinctes sous les noms d'*orientale* et d'*occidentale* et n'ont pas, par conséquent, parlé des règles particulières à chaque section, parce qu'ils n'avaient jamais pensé qu'un jour viendrait où la musique serait considérée comme un art dont les règles seraient tout à fait différentes en Orient et en Occident.

On sait que les premières théories d'une science commencent par la détermination de l'espèce et de la quantité, par la définition des quotités essentielles et accidentelles des éléments qui entrent dans la constitution de cette science. Par exemple, un homme qui désire apprendre une langue doit commencer par connaître les lettres de cette langue. De même, à celui qui veut étudier l'arithmétique on parle du nombre et des espèces de ce nombre.

Tout d'abord, quel point de départ devaient adopter les premiers théoriciens qui voulaient jeter les bases de la science musicale?

On peut deviner facilement la réponse; mais nous recourons, comme c'est notre habitude, à la voie de l'exemple. Supposons qu'il existe une langue que chacun de nous parle, mais dont la grammaire et la syntaxe ne sont pas encore écrites. Quel est donc le devoir du philologue? Etudier les règles et les coordonner sous une forme régulière, en un mot, écrire la grammaire et la syntaxe de cette langue.

Il n'est pas nécessaire d'expliquer que la musique est aussi ancienne que l'homme; mais personne ne peut prétendre que la musique des premiers hommes ait été un art complet et bien réglementé. D'ailleurs, quel art est né en possédant le degré de perfection qu'il a acquis avec le temps? Y a-t-il une chose dans ce monde qui ne soit pas soumise à la loi de l'évolution? Alors, comment pouvons-nous accepter que la musique, constituant une exception à cette règle universelle, soit née chez les hommes à l'état de perfection?

Pourtant, dans les siècles qui se sont écoulés avant les philosophes grecs, et surtout en Egypte, la civilisation était très avancée, et en même temps ce pays avait atteint un haut degré de perfection dans les arts, les sciences et les lettres.

Par conséquent, étant donné l'intensité des relations qui existaient alors entre les deux pays de la Grèce et de l'Egypte, on peut admettre que les théoriciens grecs aient trouvé de leur temps, en Grèce, une musique pratique, pouvant être qualifiée de perfectionnée, et qu'ils aient commencé à étudier pour la première fois les règles sur lesquelles cette

1. L'unique exemplaire de cet ouvrage se trouve à la Bibliothèque du Couvent des derviches tourneurs à Yéni-Kapou, en dehors des enceintes de la ville de Constantinople, sous le n° 1243.

2. Ouvrage cité.

3. Ouvrage cité.

4. Cf. *Dictionnaire de musique*, p. 514.

5. Si nous regardons les philosophes grecs comme les premiers théoriciens de la musique, cela provient de ce que les plus anciens ouvrages théoriques que nous possédons aujourd'hui sont tous relatifs à ces philosophes. Il est cependant probable que les Grecs, eux aussi, ont profité beaucoup des Egyptiens, qui sont plus anciens qu'eux dans la civilisation; mais puisqu'il ne nous reste rien des Egyptiens sur la théorie de la musique, nous avons le droit de considérer les Grecs comme les premiers théoriciens de cette science.

musique est basée, ou bien qu'ils aient travaillé à élargir les notions qu'ils avaient déjà reçues des Egyptiens.

Conformément à ce que nous avons dit plus haut, le premier devoir d'un homme désireux de commencer l'étude de la théorie de la musique, était de comprendre quelles sont les lois régissant les sons musicaux qui faisaient partie du chant pratiqué autour de lui. Même aujourd'hui, — mettant de côté les peuples sauvages, — si nous voyageons dans les pays où, dans les temps anciens ou modernes, la civilisation était répandue, nous sommes impressionnés par le chant d'un paysan, doué seulement d'une belle voix et de l'instinct musical, bien que ce paysan n'ait même pas une idée rudimentaire de ce qu'est la musique; au contraire, le chant d'un autre paysan qui aurait une mauvaise voix et serait dépourvu de l'instinct musical, non seulement ne nous plaît pas, mais déplait aux autres paysans, qui l'invitent au silence. Cela prouve que si le chant humain s'est formé conformément à une loi donnée par la nature, l'homme trouve plaisir à l'entendre; dans le cas contraire, au lieu de plaisir, il ne ressent que de l'aversion.

Quelles sont donc ces lois naturelles? Voilà le problème posé par les philosophes grecs, et parmi eux, en premier lieu, selon l'opinion générale, par Pythagore.

Pythagore n'a pas trouvé de moyen plus sûr que de s'adresser à l'intervention des nombres pour exposer les résultats de ses découvertes. Et pouvait-il faire autrement? Est-il possible d'étudier les phénomènes de la nature sans faire intervenir les nombres qui les mesurent?

De notre temps, on voit certains musiciens praticiens qui — on ne sait pourquoi — ne consentent jamais à l'intervention des nombres dans la musique en disant que nous n'avons rien à faire avec les nombres. Si on juge sans parti pris, cette intransigeance n'est pas fondée.

Pour le montrer, supposons un virtuose violoniste ce praticien distingué dira, par exemple :

« L'art ne peut être l'esclave des nombres. Moi, je mets mon doigt sur le point où mon instinct musical le conduit. Je ne peux pas évaluer par la pensée la position qui demande le rapport de $\frac{25}{24}$ trouvé par les physiciens, comme indiquant l'intervalle que mon doigt franchira pour monter de *do* ♮ au *do* ♯. D'ailleurs, si je veux penser, ce n'est plus de l'art!... »

Ces prétentions sont-elles justes? Elles ne le sont pas essentiellement; mais à un autre point de vue, ce violoniste aurait raison, parce que si la théorie de la musique, — comme cela arrive le plus souvent en Europe, — au lieu d'être étudiée et mise à jour par des mathématiciens ou par des physiciens, ne l'était que par des musiciens praticiens, on n'accepterait pas, par exemple, un rapport comme $\frac{25}{24}$ qui, ni aujourd'hui ni dans les temps anciens, n'a été pratiqué pour diéser une note, et, dans ce cas, la différence qu'il y a même aujourd'hui entre la théorie et la pratique de la musique moderne n'existerait plus.

D'autre part, ce violoniste, qui n'est pas aussi libre qu'il le pense dans son jeu, n'a pas raison d'émettre de telles prétentions. Un violoniste doit savoir que les sons qu'il tirera de son instrument demandent entre eux une rigoureuse précision mathématique; de telle sorte que cette précision ne peut supporter la moindre altération : par exemple, sur le violon, si le doigt est mis à deux et même à un millimètre en avant ou en arrière de l'endroit d'où il faut justement tirer un son, les auditeurs aux oreilles sensibles s'écrieront tout de suite : « C'est faux! »

L'art ne peut donc consister dans la liberté de changer les positions véritables des sons musicaux selon le désir de chacun, mais au contraire dans le respect absolu d'une précision mathématique. Par conséquent, il faut chercher ailleurs[1] les points sur lesquels l'art pourra baser ses manifestations.

On pourrait ajouter d'autres considérations pour prouver que les musiciens qui sentent une hostilité à l'égard de l'intervention des nombres dans les questions de théorie musicale se trompent. Je me contenterai de l'exemple ci-dessus. Celui qui veut approfondir cette question doit consulter l'excellent ouvrage de Jules Combarieu, qui, dans un chapitre intitulé « la musique et les mathématiques[2] », a étudié cette question avec autorité.

Mais revenons à notre sujet. On sait que Pythagore n'a rien écrit, ou s'il a écrit, ses œuvres ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Les découvertes qu'on lui attribue sont donc tirées des ouvrages ou des fragments des écrits de ses disciples.

S'il reste à établir jusqu'à quel degré les disciples de Pythagore ont pu être les fidèles interprètes de leur maître, il n'en est pas moins admissible que les modernes qui ont essayé de traduire leurs fragments dans les langues européennes ont commis quelques erreurs pouvant donner lieu à des malentendus. Je puis déclarer avec une conviction qui résulte de longues études sur les auteurs de l'Orient et de l'Occident, tant anciens que modernes, que si Pythagore revenait parmi nous, il n'accepterait pas la plupart des idées qu'on lui attribue, et il déclarerait qu'on a trahi sa pensée.

Tout d'abord, examinons les diverses découvertes et les diverses paroles concernant celles-ci qui sont attribuées à Pythagore. Nous savons que les Européens lui attribuent l'invention d'une gamme qui est connue sous le nom de *gamme de Pythagore*, tandis que les ouvrages orientaux ne contiennent aucune citation à ce sujet.

Il m'apparaît difficile de déterminer le but que se proposent les Européens en lui attribuant cette gamme. Tout le monde sait qu'une gamme est celle qui contient la succession des notes employées dans un mode; par exemple, si nous disons la gamme de *la majeur*, on comprend la série des notes employées dans cette tonalité. Ou bien, on entend par ce terme la *gamme naturelle*, en d'autres termes la *gamme fondamentale* d'un système musical et à laquelle on donne aussi le nom de *gamme type*.

Quand on parle de *gamme de Pythagore*, à laquelle de ces deux sortes de gamme se réfère l'opinion des Européens? Si on nous répond que c'est au premier sens du mot « gamme », c'est-à-dire que la gamme en question est celle d'un ou plusieurs modes de la musique ancienne, il serait absurde de donner le nom de Pythagore à la gamme d'un mode comme s'il était l'inventeur de celui-ci. Je veux dire que si,

1. Par le mot « ailleurs » je vise les nuances nombreuses du *piano* et du *forte*, du *crescendo* et du *decrescendo*, de l'*accelerando* et du *rallentando*, du lié et du détaché, qui constituent l'accent musical, et dans lesquels réside le secret de la grande impression que la musique éveille dans le cœur de l'homme.

2. Cf. *la Musique, ses lois, son évolution*, p. 295-310. Paris, 1907.

au temps de Pythagore, un mode, aux notes ordonnées d'après les rapports connus de cette gamme, était chanté par le peuple[1], le devoir de Pythagore se réduisait à analyser ce mode et à déterminer les rapports existant entre ses notes consécutives. Dans ce cas, la gamme est celle du mode en question, et il n'est pas juste de lui ajouter le nom de Pythagore.

Si on nous répond que c'est Pythagore qui, pour la première fois, a trouvé les rapports relatifs à la gamme de ce mode, et que de là cette gamme a pris son nom, cette réponse ne nous convaincra pas davantage, puisque les rapports musicaux calculés par Pythagore ne consistent pas uniquement en deux sortes d'intervalles, savoir : l'un, l'intervalle d'un ton $=\left(\frac{8}{9}\right)$, et l'autre, l'intervalle de *limma* $=\left(\frac{243}{256}\right)$, qui font partie intégrante de la gamme. Surtout, il y a un intervalle dont le rapport est $\frac{524\,288}{531\,441}$ et qui est connu, même de notre temps, sous le nom de *comma de Pythagore*. C'est Pythagore qui calcula le premier ce *comma*, dans le but de fixer la différence qui existe entre le *ton majeur* $\left(\frac{8}{9}\right)$ et le *ton mineur* $\left(\frac{59\,049}{65\,536}\right)$.

On ne peut pas considérer non plus la gamme de Pythagore comme une gamme fondamentale de la musique ancienne et dont l'inventeur serait Pythagore, puisque les œuvres de *Farabi* nous montrent clairement quelle était la gamme fondamentale antique et quels rapports existaient entre chaque note.

En effet, *Farabi*, après avoir dit que les Grecs donnaient le nom de *système parfait immuable* جماعة التامة المنفصلة غيرالمتغيره[2] à l'ensemble des sons qui font partie de leur gamme fondamentale, ajoute que ces sons ont une étendue de deux octaves.

Il donne en même temps les noms grecs de chacun des quinze sons de ce système en les écrivant dans un tableau avec des lettres *arabes*. Ce tableau est reproduit de l'ouvrage de *Farabi* par la plupart des théoriciens orientaux; nous aussi, nous le reproduisons ici, en ajoutant en face de chaque son leur nom moderne et les rapports des sons entre eux calculés par *Farabi* et ses successeurs :

1.	προσλαμβανόμενος	*ré*	
			$\frac{8}{9}$
2.	ὑπάτη ὑπατων	*mi*	
			$\frac{59\,049}{65\,536}$
3.	παρυπάτη ὑπάτων	*fa*♯	
			$\frac{2\,048}{2\,187}$
4.	λιχανὸς ὑπάνων	*sol*	
			$\frac{8}{9}$
5.	υπάτη μέσων	*la*	
			$\frac{59\,049}{65\,536}$
6.	παρυπάτη μέσων	*si*	
			$\frac{2\,048}{2\,187}$
7.	λιχανὸς μέσων	*do*	
			$\frac{8}{9}$
8.	μέση	*ré*	
			$\frac{8}{9}$
9.	παράμεσος	*mi*	
			$\frac{59\,049}{65\,536}$
10.	τρίτη διεζευγμένων	*fa*♯	
			$\frac{2\,048}{2\,187}$
11.	παρανήτη διεζευγμένων	*sol*	
			$\frac{8}{9}$
12.	νήτη διεζευγμένων	*la*	
			$\frac{59\,049}{65\,536}$
13.	τρίτη ὑπερβολαίων	*si*	
			$\frac{2\,048}{2\,187}$
14.	παρανήτη ὑπερβολαίων	*do*	
			$\frac{8}{9}$
15.	νήτη ὑπερβολαίων	*ré*	

Les musicologues occidentaux qui étudieront les noms modernes des notes du *système parfait*, écrites en face de chaque nom en grec, seront étonnés de voir ce système interprété d'une manière nouvelle.

Ils auront raison, puisque dans presque tous les ouvrages publiés jusqu'à présent en Europe, on trouvait en face de ces noms grecs des notes dont les noms et les intervalles étaient différents. Le tableau suivant donnera une idée des diverses interprétations de ce système en Orient et en Occident.
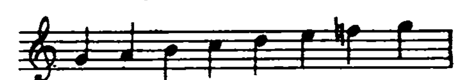
GRAND SYSTÈME DES GRECS DIT DE PYTHAGORE

	Interprétation des Occidentaux[3].	Interprétation des Orientaux[4].
1.	*la*	*la*
2.	*si*	*si*
3.	*do* ♮	*do* ♯
4.	*ré*	*ré*
5.	*mi*	*mi*
6.	*fa* ♮	*fa* ♯
7.	*sol*	*sol* ♮
8.	*la*	*la*
9.	*si*	*si*
10.	*do* ♮	*do* ♯
11.	*ré*	*ré*
12.	*mi*	*mi*
13.	*fa* ♮	*fa* ♯
14.	*sol*	*sol* ♮
15.	*la*	*la*

L'abbé Roussier, après avoir inséré ce système dans son ouvrage, ajoute ces lignes :

« C'est là ce que les Grecs appelloient leur grand système (*maximum*), le système complet, l'immuable, etc. (*perfectum, immutabile*, etc.).

On comprend maintenant que le *système parfait* serait, d'après les Occidentaux, purement et simplement une gamme de *la* mineur sans sensible, taudis que, d'après les Orientaux, il serait analogue à la gamme de *la* majeur sans sensible, ou, en le transposant sur le *sol*, le même système que l'échelle musicale de Gui d'Arezzo qui commençait par *sol* et qui était ainsi conçue :



Si les Orientaux et les Occidentaux disent qu'ils ont emprunté le même système aux ouvrages grecs, n'est-il pas étonnant que, des deux côtés, on ait adopté des interprétations si contradictoires?

Maintenant, réfléchissons un instant que si, dans l'interprétation de la gamme fondamentale d'un système musical, une telle erreur est commise, il est facile de prévoir le nombre des erreurs possibles dans les détails qui suivront.

En effet, les écrits des Européens sur l'ancienne musique grecque sont tellement remplis d'erreurs et

1. En effet, ce mode était employé dans l'antiquité de même qu'il l'est aujourd'hui dans la musique orientale; cependant ce mode n'étant pas l'unique mode de l'antiquité, il n'est pas logique qu'un mode, entre tous, ait l'honneur de porter le nom de Pythagore au détriment des autres!

2. D'après la traduction latine de Kosegarten : *Systematis perfecti disjuncti non mutati*. Cf. ouvrage cité, p. 61 et 62.

3. Cf. surtout l'abbé Roussier, *Mémoire sur la musique des Anciens* p. 45, Paris, 1770.

4. Comme nous l'avons indiqué dans le tableau précédent, les Orientaux commencent leur gamme fondamentale par *ré* et considèrent cette note comme conforme au *proslambanomène* des Grecs ; mais dans ce tableau, nous avons préféré commencer par *la*, au lieu de *ré*, pour faciliter la comparaison de deux interprétations si différentes.

d'hypothèses non fondées que, s'il fallait les réfuter et les critiquer toutes, cinq volumes comme cette Encyclopédie ne suffiraient pas.

Cherchons la raison de ces interprétations si diverses du *système parfait*.

On raconte que Gui d'Arezzo, croyant, je ne sais pour quelle cause, que la *proslambanomène* par laquelle commençait le système parfait des Grecs équivalait à un *la*, cet homme, à qui la musique moderne doit tant, ne trouva pas convenable pour le solfège que la gamme fondamentale qu'il voulait ériger comme base de son système fût une gamme mineure telle que : *la, si, do, ré, mi, fa, sol, la*, et il jugea à propos d'ajouter un *sol* au-dessous du *la*, puisque la *proslambanomène* des Grecs était équivalente, *d'après lui*, au *la*; et, sentant le besoin de donner un nom spécial à ce nouveau son ajouté, il l'appela *hypoproslambanomène* et le marqua par un gamma Γ de l'alphabet grec : de là vient le nom de la gamme[1].

Si cette anecdote est vraie, telle est bien la source de l'interprétation erronée du *système parfait* des Grecs par les Européens. Cependant, il faut constater que, parmi tant de mauvais interprétateurs, il s'en trouva un qui entrevit la vérité.

C'est M. Alphonse Heegmann[2], qui, en parlant du diapason de la musique grecque, effleure cette question dans le passage suivant :

« La note la plus basse du système ancien était la *proslambanomène* du trope hypodorien. Mais l'échelle mobile ayant été remplacée par une échelle fixe, comme le voulait la simplicité de la musique d'église, la *proslambanomène*, marquée de la lettre romaine A, ne désigna plus que cette seule note; et Gui d'Arezzo en fit le *la*, placé aujourd'hui entre la 1re et la 2e ligne de la portée armée d'une clef de *fa*. Il y ajouta une note, un *sol*, à un ton au-dessous. *Méibomius prétend que les Grecs l'avaient déjà[3] sous le nom d'hypoproslambanomène*, mais qu'ils la négligeaient comme obscure ou manquant d'ampleur. »

Quoi qu'il en soit du résultat, Gui d'Arezzo n'était pas loin du *système parfait* des Grecs, puisque son échelle de *sol* :



était identique à l'échelle fondamentale antique.

Toute l'erreur se résumait dans le fait de dire que la *proslambanomène* équivaut au *la*, et de là découlait l'interprétation du *système parfait* des Grecs comme une gamme de *la* mineur ainsi écrite :



Mais, d'un autre côté, si nous considérons les détails donnés par H. Riemann dans le paragraphe « Lettres de l'Alphabet » de son *Dictionnaire*, Gui d'Arezzo n'avait nullement besoin d'ajouter un son au-dessous du *la*, parce qu'avant lui les lettres A, B, C..., employées comme notation par des théoriciens occidentaux, signifiaient déjà, non pas, comme aujourd'hui, *la, si, do...*, mais *do, ré, mi*. . Ce qui revient, en transposant, et au point de vue mélodique, à l'échelle de *sol* de Gui d'Arezzo :

A	B	C	D	E	F	G
do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*♭
sol	*la*	*si*	*do*	*ré*	*mi*	*fa*

Nous reproduisons ici, pour plus de clarté, les déclarations de Riemann[4] à ce sujet :

« C'est au xe siècle seulement que nous voyons apparaître un nouveau système de notation alphabétique, composé des sept premières lettres de l'alphabet latin : A B C D E F G, correspondant aux sept sons de l'échelle diatonique (Cf. « ecclésiastiques »); mais il convient d'ajouter que la signification de ces lettres différait de celle que leur donne aujourd'hui la nomenclature allemande, puisqu'elles correspondaient à notre échelle *ut ré mi fa sol la si*. »

Si, d'après l'assertion de Riemann, au xe siècle, les lettres A B C... signifiaient *ut, ré, mi...*, comme je le pense, cela veut dire que l'intonation du *système parfait* des Grecs, dans ce temps-là, n'était pas encore perdue; dans ce cas, pourquoi Gui d'Arezzo aurait-il été obligé d'ajouter un Γ pour lui donner la couleur du mode majeur qu'elle possédait déjà?

Je ne sais comment on pourrait concilier deux faits aussi contradictoires. Ce qu'il y a de certain, c'est que le *système parfait* des Grecs a pu conserver sa constitution antique à travers les siècles, malgré les diverses interprétations.

* * *

Les vues et les idées des musiciens occidentaux sur la gamme paraissent très curieuses et incompréhensibles aux yeux des Orientaux. Par exemple, on parle de plusieurs gammes sous les noms de gamme de Pythagore, de Ptolémée, d'Aristoxène, de Zarlino, des physiciens. C'est bien! Mais est-il permis à chacun de pouvoir constituer une gamme selon son propre désir et de demander aux hommes de chanter d'après les proportions de cette gamme? Si personne ne peut le faire, d'où viennent donc ces différentes gammes?

Nous avons expliqué plus haut que le devoir d'un théoricien est de *mesurer* le chant des hommes, d'en dégager les lois, et non pas de rédiger *à priori* une gamme artificielle composée des rapports qu'il lui plaît d'adopter. Donnons un exemple pour éclairer notre opinion : si nous livrons la même eau minérale à divers chimistes, en leur demandant de l'analyser soigneusement, il est certain que le résultat de leur examen sera le même, si toutefois leur capacité scientifique est égale. C'est ainsi que devraient agir les théoriciens à qui incombe le devoir de faire l'analyse musicale.

Puisque nous avons plusieurs résultats dus à divers théoriciens et à divers siècles, il y a deux probabilités : ou bien les théoriciens n'ont pas un égal degré de capacité, ou bien le chant humain a subi des modifications au cours de chaque siècle!

Si l'on admet que, dans les rapports des sons musicaux entrant dans la composition du chant humain qui sont fixés par les anciens théoriciens, il n'a pu survenir réellement que de légères modifications à travers les siècles, on peut soutenir avec raison qu'il y a une gamme *mélodique*[5] donnée universellement

1. Cf. J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, au mot *Hypoproslambanoménos*.
2. Cf. *Examen de la théorie musicale des Grecs*, pages 78 et 79, Lille, 1852.
3. La vérité, c'est que les Grecs avaient cette note, non pas sous le nom de *hypoproslambanomène*, mais sous celui de *proslambanomène*.
4. Cf. ouvrage cité, p. 460.
5. Nous sommes de l'avis que la gamme mélodique et la gamme harmonique sont deux gammes bien différentes qu'il ne faut pas confondre.

aux hommes par la nature, et que cette gamme a conservé depuis les temps anciens son état originel. Les interprétations contradictoires de quelques théoriciens résultent sans aucun doute de leur manque de clairvoyance des faits qui sont soumis à leur examen.

Pour appuyer notre opinion, étudions chacun des principaux intervalles musicaux avec leurs rapports respectifs fixés par les anciens et les modernes :

1° *L'octave.* — Pythagore disait que si on met un chevalet mobile juste à la moitié d'une corde tendue, et si on fait vibrer la seconde moitié de la corde, le son rendu par la seconde moitié est bien l'*octave* du son donné par la corde entière; il en résulte que le rapport de l'octave est de $\frac{1}{2}$. Depuis Pythagore, les siècles se sont écoulés, et cependant ce rapport reste toujours le même; personne n'a prétendu le contraire.

2° *La quinte.* — Pythagore disait que si on fait vibrer les deux tiers d'une corde tendue, en en retranchant le tiers par un chevalet, le son obtenu sera la *quinte* du son donné par la corde entière; de là le rapport de la quinte, $\frac{2}{3}$. Ce rapport est aussi adopté par tout le monde.

3° *La quarte.* — Pythagore disait encore qu'en faisant vibrer les trois quarts d'une corde tendue, en la raccourcissant d'un $\frac{1}{4}$ par un chevalet, le son obtenu sera la *quarte* du son donné par la corde entière; par conséquent, le rapport de la quarte est $\frac{3}{4}$. Jusqu'à présent, personne n'a prétendu que la race humaine fît entendre la quarte autrement que dans le rapport $\frac{3}{4}$[1].

4° *La tierce.* — Je serai obligé de parler un peu longuement de cet intervalle. D'abord, remarquons que le nom de tierce est un nom moderne qui lui a été donné. Les Européens ont désigné ainsi un intervalle toujours composé de deux degrés, c'est-à-dire de trois sons diatoniques. Chez eux, si la tierce est composée d'un ton majeur $\frac{8}{9}$ et d'un ton mineur $\frac{9}{10}$, elle prend le nom de tierce majeure $=\frac{4}{5}$, et au contraire, si la tierce est composée d'un ton majeur $\frac{8}{9}$ et d'un demi-ton majeur $=\frac{15}{16}$, elle prend le nom de tierce mineure $\frac{5}{6}$.

Les anciens Grecs ne connaissaient pas d'intervalle dénommé *tierce;* au lieu de la tierce, ils avaient le *diton*. Puisque dans la musique grecque, qui était une musique essentiellement mélodique, on employait deux sortes de tons, l'un majeur et l'autre mineur, il était tout naturel que le *diton* fût de deux espèces :

1° $$\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}=\frac{64}{81}.$$

2° $$\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}=\frac{4}{5}.$$

Le rapport de $\frac{4}{5}$ était le rapport *approximatif* de la 2° espèce de *diton*, composé d'un ton majeur et d'un ton mineur : quant à son *vrai* rapport, il était :

$$\frac{9}{8}\times\frac{59049}{65536}=\frac{8192}{8561}$$

Mais, comme nous l'avons dit plus haut, les Grecs ne faisant pas usage des sons simultanés, la tierce n'avait ni importance ni nom particulier; elle prenait seulement le nom de l'intervalle plus ou moins grand dont elle était formée.

Par conséquent, on ne voit pas pourquoi les Occidentaux ont envisagé la question de la tierce d'un tout autre point de vue. Ils ont, sans aucune raison, donné le nom de *tierce pythagoricienne* au rapport $\frac{64}{81}$, et de *tierce naturelle* au rapport $\frac{4}{5}$, et ensuite, ils ont voulu savoir par des expériences quelle est celle de ces deux espèces de tierce qui est employée dans la musique moderne! Si la question était résolue radicalement, pourrait-on sentir le besoin de faire ces expériences? Je ne le crois pas.

Pour bien comprendre la raison pour laquelle les Occidentaux se sont égarés à ce sujet, il suffit de considérer que, dans une musique *mélodique*, l'exigence d'un mode demande quelquefois que deux tons majeurs $\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}$ soient employés l'un après l'autre; mais un autre mode aussi demande qu'après un ton majeur, l'autre ton soit mineur $\left(\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}\right)$. Dans ce cas, la tierce du premier mode se trouve dans le rapport de $\frac{64}{81}$, et celle du second mode se trouve dans le rapport approximatif $\frac{4}{5}$. (On sait déjà que son vrai rapport est $\frac{8192}{8561}$.) Ce sont là des exigences d'une musique purement *mélodique*[2] comme celle des Grecs, et par suite il n'est pas juste de dire, en parlant de n'importe quelle musique (puisque toute musique orientale ou occidentale est basée d'abord sur la mélodie), que telle tierce y est employée à défaut de l'autre.

Quant à la question de savoir quel rapport doit exister entre deux sons entendus simultanément, lorsqu'il y a entre eux l'intervalle de tierce majeure, nous répondrons ceci : l'harmonie n'étant pas employée chez les Grecs, on voit, dans les ouvrages des anciens théoriciens orientaux, que les deux sons ayant entre eux le rapport de $\frac{4}{5}$ et entendus simultanément, sont consonants. Et les Orientaux ayant emprunté la théorie de la musique aux Grecs, les théoriciens orientaux se contentent de relater simplement ce phénomène : si ces théoriciens avaient fait une découverte d'une telle importance, ne la proclameraient-ils pas avec orgueil? Partant de ce point

1. Un professeur nommé M. P.-A. Renaud a cependant proposé de remplacer le $\frac{3}{4}$ par $\frac{16}{21}$; mais il va sans dire que ce sont là des rapports chimériques calculés au cabinet, et non de vrais rapports obtenus en écoutant la voix humaine. Cf. son ouvrage intitulé *le Principe radical de la musique et la Tonalité moderne*, p. 151, Paris, 1870.

2. C'est cette nécessité mélodique qui a fait déclarer à MM. Mercadier et Cornu, lors de leurs célèbres expériences, que la gamme de Pythagore est celle de la mélodie. Mais, en faisant cette déclaration, ces auteurs ont oublié que la musique cultivée par Pythagore n'était pas exclusivement composée de deux sortes d'intervalles, savoir : du *ton majeur* $\left(\frac{8}{9}\right)$ et du *limma* $\left(\frac{243}{256}\right)$, comme paraît l'établir la constitution de la gamme qu'on lui attribue, mais que dans cette musique on employait aussi le ton mineur $\left(\frac{59049}{65536}\right)$ et l'*apotome* $\left(\frac{2048}{2187}\right)$.

de vue, nous n'hésitons pas à confirmer que les Grecs savaient que si entre deux sons, entendus simultanément, se trouve le rapport de $\frac{4}{5}$, ces sons produisent une consonance.

Toutefois, il importe de remarquer que si les Grecs connaissaient les sons dont l'audition simultanée est consonante, ils ne connaissaient et ne pratiquaient point l'harmonie telle que nous la concevons aujourd'hui.

Nous avons un autre argument plus important pour montrer que les Grecs connaissaient la consonance des tierces. Cet argument est basé sur ce que les anciens Grecs comptaient la musique parmi les sciences mathématiques; et de là, comme nous l'avons vu plus haut, lorsque nous avons reproduit un passage de la préface de l'ouvrage de *Saffieddin*, la musique portait aussi le nom de *Science des rapports harmoniques*.

On sait que, chez les anciens, il y avait trois sortes de proportions, savoir : la proportion arithmétique, la géométrique et l'harmonique.

C'est cette science des rapports qui détermine et fixe le rang que les intervalles doivent occuper au point de vue de la consonance et de la dissonance l'un envers l'autre. Cette science des rapports est expliquée longuement par les mathématiciens grecs, surtout par Euclide, que les Orientaux n'ont fait que traduire textuellement[1].

D'après la *science des rapports*, le premier en ordre de tous les rapports est le rapport du *double* 2 : 1 qui donne l'octave; le second, est le rapport de 3 : 2 qui donne la quinte; le troisième, est le rapport de 4 : 3 qui donne la quarte; le quatrième, le rapport de 5 : 4 qui donne la tierce majeure; et le cinquième, le rapport de 6 : 5 qui donne la tierce mineure.

La *science des rapports* nous apprend encore que l'*octave* est la consonance par excellence; la consonance de la quinte est un peu faible relativement à l'octave; ainsi, la consonance s'affaiblit graduellement à mesure que l'intervalle devient plus petit.

Ceci admis, on devine facilement l'absurdité des observations suivantes qu'on rencontre au mot *Pythagore* du *Dictionnaire* de Riemann :

« Pour les Grecs, la tierce avait été et était toujours (?) un intervalle dissonant (!), soit que l'on n'admît pas pour elle le rapport 4 : 5, soit que ce rapport ne parût pas assez simple pour être placé au même rang que 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, comme consonance. »

C'est une erreur; on a admis pour la tierce le rapport $\frac{4}{5}$ comme rapport *approximatif*, et le rapport $\frac{8192}{8561}$ comme rapport *juste* dans la mélodie; en même temps, elle est considérée comme consonante, mais le rang de sa consonance vient après celui de la quarte d'après l'ordre naturel de leurs rapports : 4 : 3 (quarte) et puis 5 : 4 (tierce).

Pour résumer les détails ci-dessus, sur la tierce, disons que la musique des Grecs était une musique purement mélodique, et que par conséquent leurs premiers théoriciens, ou Pythagore si l'on veut, n'ont pas attaché beaucoup d'importance à l'intervalle que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *tierce;* ils se contentèrent simplement de nommer *diton* l'intervalle qui se composait de deux tons. Le *diton* avait, certainement, les deux formes suivantes :

$$\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}=\frac{64}{81}$$

$$\frac{8}{9}\times\frac{59\,049}{65\,536}=\frac{8\,192}{8\,561}.$$

Mais cet intervalle ne jouait pas un rôle essentiel dans la mélodie, comme aujourd'hui dans l'harmonie; les Grecs n'ont pas même pensé, en le divisant en deux espèces, à désigner chacune d'elles d'un nom spécial.

Plusieurs siècles après, les musiciens occidentaux, à leur tour, ont constaté, par suite de nombreuses expériences et par la découverte du phénomène de la *résonance*, que, dans la musique harmonique, ce sont les tierces majeures ayant entre elles le rapport de $\frac{4}{5}$ qui seules sont *consonantes*. Pour cette raison, les physiciens ont justement accepté le rapport $\frac{4}{5}$ comme le vrai rapport de la tierce majeure.

Cependant, malgré plusieurs avis contradictoires à ce sujet, on peut soutenir qu'il y a une gamme mélodique et aussi une gamme harmonique; la tierce, dont le rapport est $\frac{4}{5}$, appartient donc à la gamme harmonique. Au contraire, la voix humaine, lorsqu'elle chante une mélodie, fait l'une des deux choses suivantes : ou bien elle emploie deux tons majeurs comme consécutifs $\left(\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}=\frac{64}{81}\right)$, ou bien elle emploie, de ces deux tons, le premier *majeur* $\left(\frac{8}{9}\right)$ et le second *mineur* $\left(\frac{59\,049}{65\,536}\right)$, ce qui fait :

$$\frac{8}{9}\times\frac{59\,049}{65\,536}=\frac{8\,192}{8\,561}.$$

Nous pouvons donc donner au premier rapport $\left(\frac{64}{81}\right)$ le nom de tierce majeure ditonique, et au second rapport $\left(\frac{8\,192}{8\,561}\right)$ le nom de tierce majeure mélodique.

Comme nous le verrons ci-après, Pythagore, qui connaissait le rapport du ton majeur $\frac{8}{9}$, n'ignorait pas non plus que le ton mineur était plus petit que le ton majeur, dans le rapport d'un *comma* $\left(\frac{524\,288}{531\,441}\right)$, et que d'autre part le ton mineur était composé de deux *limmas* :

$$\frac{243}{256}\times\frac{243}{256}=\frac{59\,049}{65\,536}.$$

Si nous ne voulons pas accepter ces vérités, ne serait-il pas absurde de qualifier le rapport de $\frac{524\,288}{531\,441}$ de *comma de Pythagore?*

Donc, on peut prétendre avec raison que, même dans la question de la tierce, il n'y a, en réalité, aucune divergence essentielle de vues entre l'Orient et l'Occident depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, parce que les Orientaux qui acceptent certaine-

1. Kiesewetter, dans son ouvrage intitulé *Die Musik der Araber*, a donné assez de détails sur cette science des rapports qui est la base de la théorie mathématique de la musique. Cependant Riemann, dans le mot *messel* de son Dictionnaire, se trompe lorsqu'il dit que cette théorie est l'invention des Arabes et des Persans; tandis que cette science des rapports à laquelle Riemann donne improprement le nom de *théorie du messel* est tirée des ouvrages d'Euclide et des autres mathématiciens grecs, par les Orientaux. Cf. *Dictionnaire de musique*, le mot *messel*, p. 514 et 515.

ment aujourd'hui[1] le rapport $\frac{4}{5}$ comme celui de la tierce harmonique, ont reconnu depuis l'antiquité ce même rapport comme le rapport *approximatif* de leur tierce majeure mélodique qui est dans le rapport de $\frac{8561}{8192}$.

Les Occidentaux, cultivant une musique purement harmonique, se sentaient obligés d'employer essentiellement les tierces majeures dans le rapport de $\frac{4}{5}$, rapport un peu plus grand que la tierce mélodique des Orientaux $\left(\frac{8192}{8561}\right)$, tandis que l'exigence du tempérament a obligé les Occidentaux à employer des tierces majeures encore un peu plus grandes que le rapport $\frac{4}{5}$. (On sait que, dans le tempérament égal, l'intervalle qui éprouve le plus de changements de place est la tierce mineure, et après elle, la tierce majeure.)

Voilà pourquoi les Occidentaux ne peuvent goûter la saveur très fine et très délicate de la tierce majeure mélodique des Orientaux $\left(\frac{8192}{8561}\right)$.

Pourtant, les expériences de MM. Mercadier et Cornu ont prouvé que les Occidentaux emploient aussi la tierce dite pythagoricienne, dont le rapport est de $\frac{64}{81}$. Cela prouve que la mélodie exige quelquefois l'emploi de la tierce $\left(\frac{64}{81}\right)$ et quelquefois l'emploi de la tierce $\left(\frac{8192}{8561}\right)$, tandis que l'emploi de la tierce majeure $\left(\frac{4}{5}\right)$ est toujours obligatoire dans l'harmonie.

En acceptant ce résultat, tous les malentendus concernant la question si controversée des tierces se dissipent.

Quant à la tierce mineure, cet intervalle est, depuis Pythagore, chez les Orientaux, composé d'un ton majeur et d'un *limma* :

$$\frac{8}{9}\times\frac{243}{256}=\frac{27}{32}.$$

Les théoriciens orientaux lui ont donné le rapport juste de $\frac{27}{32}$ et le rapport approximatif de $\frac{5}{6}$.

D'ailleurs, les physiciens occidentaux, tout en travaillant beaucoup à rendre uniformes toutes les tierces mineures, n'ont pas réussi à réaliser cet idéal, et comme la tierce mineure $\left(\frac{fa}{ré}\right)$ ne s'est pas trouvée conforme au rapport $\frac{5}{6}$, ils ont dû accepter seulement pour cette tierce le rapport $\frac{27}{32}$.

Avouons ici qu'en effet, par exemple, les notes *ré* et *fa naturel* entendues simultanément devraient avoir entre elles le rapport de $\frac{5}{6}$ pour qu'elles fussent consonantes; mais s'il s'agit de la mélodie, alors ce rapport de $\frac{5}{6}$ cède toujours la place au rapport de $\frac{27}{32}$. Une tierce mineure, soit qu'elle se compose d'un ton mineur et d'un demi-ton majeur :

$$\frac{59049}{65536}\times\frac{2048}{2187}=\frac{27}{32}$$

soit qu'elle se compose d'un ton majeur et d'un *limma*, comme :

$$\frac{8}{9}\times\frac{243}{256}=\frac{27}{32}$$

doit toujours être, en mélodie, dans le rapport de $\frac{27}{32}$.

5° *Le ton majeur.* — Pythagore connaissait-il cet intervalle ou non? Cette question est, elle aussi, controversée parmi les Occidentaux.

M. Louis Laloy prétend[2] que Pythagore connaissait seulement l'octave $\left(\frac{1}{2}\right)$, la quinte $\left(\frac{2}{3}\right)$, la quarte $\left(\frac{3}{4}\right)$, et ignorait le ton majeur $\left(\frac{8}{9}\right)$; voici comment il s'exprime :

« L'acoustique pythagoricienne, qui seule nous intéresse ici, partit de l'expérience fondamentale du monocorde; en mesurant les longueurs des cordes qui donnent les trois consonances d'octave, de quinte et de quarte, on trouva entre ces longueurs des rapports fixes et définis : $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$. Telle fut la découverte de Pythagore. Rien ne nous autorise à supposer qu'il ait connu également le rapport $\frac{9}{8}\left(\frac{3}{2}:\frac{4}{3}\right)$, qui représente le ton majeur, c'est-à-dire l'excès de la quinte sur la quarte. »

Cependant M. Laloy, un peu plus loin dans son ouvrage[3], s'exprime ainsi :

« Le rapport $\frac{9}{8}$, que Pythagore ignorait sans doute, fut découvert d'assez bonne heure, puisque Philolaüs le connaît. »

On reconnaît bien que ce rapport est cité dans les écrits du disciple de Pythagore, mais sans que soit précisé à qui appartient l'honneur de la découverte, puisque cet honneur, d'après lui, n'appartient pas à Pythagore. Quel est donc l'homme de génie qui, venant au monde immédiatement après Pythagore et immédiatement avant Philolaüs, a pu découvrir ce fameux rapport de $\frac{9}{8}$?

Selon nous, émettre une telle assertion à l'encontre d'un philosophe comme Pythagore, fondateur d'une école qui avait pour devise : « Tout est fait de mesures, de poids, de nombres[4], » et dire que « Pythagore connaissait les rapports $\frac{2}{3}$ et $\frac{3}{4}$ et ignorait cependant le rapport $\frac{8}{9}$, quoiqu'il soit la déduction de ces deux rapports », revient tout à fait à dire, en parlant d'un arithméticien distingué, qu'il connaît les nombres 3 et 4, mais qu'il ne connaît pas le nombre 1, qui est la différence des deux nombres précédents!

1. En effet, j'ai plusieurs fois remarqué que lorsque les musiciens des cafés, qui n'ont aucune idée de ce qu'est l'harmonie, jouent tous à l'unisson, l'un d'eux, se soumettant à l'instinct, fait des accords composés seulement de *deux* sons comme *sol-si*, ou *do-mi*. Cela prouve que les Orientaux trouvent plaisir à des sons simultanés, et que par conséquent le sens harmonique est commun à tous les hommes.

2. Cf. *Aristoxène de Tarente et la Musique de l'antiquité*, p. 49, Paris, 1904.

3. Cf. Le même ouvrage, p. 52.

4. Cf. Ed. Chaignet, *Pythagore et la Philosophie pythagoricienne*, tome II, p. 3 et 4, Paris, 1873.

Les auteurs modernes[1] parlent d'un instrument qui serait inventé par Pythagore sous le nom de *Octochordum Pythagoræ* ou *Lyre pythagoricienne;* l'inventeur d'un octocorde pouvait-il ignorer ce ton?

D'ailleurs, la plupart des auteurs anciens et modernes affirment clairement le contraire de l'opinion de M. Laloy. Entre autres, M. Vincent, dans sa traduction des fragments de l'*Hagiopolite* (manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris, du XII[e] au XIII[e] siècle, coté n° 360), après avoir parlé de la fameuse expérience de Pythagore dans l'atelier du forgeron, dit ceci :

« Encouragé (Pythagore) par ce résultat, il construisit avec quatre cordes un instrument qu'il nomma *une musique,* et dont il porta depuis le nombre des cordes jusqu'à *sept.* C'est à ce sujet que Philolaüs, pythagoricien, dans un ouvrage qu'il adressait à une dame professant les mêmes doctrines, pour lui exposer les principes de la philosophie harmonique, s'exprime ainsi : « *L'étendue de l'harmonie* [octave] comprend la syllabe [quarte] et la dioxie [quinte]; et la dioxie surpasse la syllabe dans le rapport sesquioctave [c'est-à-dire d'un ton][2]. »

En plus de ces paroles de Philolaüs, nous rencontrons dans un ouvrage traduit par Ch.-Em. Ruelle[3] le passage suivant, qui éclaire complètement cette question en faveur de notre thèse; nous ne pouvons résister au désir de le reproduire textuellement :

(Troisième division du Canon.)

« 1. — Pythagore tendait une corde, puis, la divisant en neuf parties, suivant la notation de certains points, il frappait le son lui-même en particulier (c'est-à-dire la corde elle-même dans sa totalité), et il trouva ainsi le proslambanomène.

« Ensuite, faisant abstraction de la neuvième partie, il frappa la corde sur huit parties et reconnut que cette corde sonnait l'hypate des hypates, laquelle note comportait un intervalle de ton (par rapport à la corde totale); et il conçut le ton comme étant dans le rapport sesquioctave ou rapport de 9 à 8. »

Le célèbre théoricien turc Farabi déclare, lui aussi, d'après les *anciens auteurs grecs,* que « l'excédent de la quinte sur la quarte s'appelle *ton* ». Kosegarten traduit[4] en latin ce passage de Farabi par les lignes suivantes :

« Propterea igitur id, quo ab quinario quaternarium superatur, *intervallum reditus* adpellatur. Veteres vero hoc *spatium* et *intervallum sonans* vocabant. »

Les trois citations précédentes nous dispensent, croyons-nous, de donner d'autres arguments pour prouver que Pythagore connaissait bien le rapport de 9 à 8.

6° *Le ton mineur.* — Disons tout de suite que Farabi et ses successeurs, lorsqu'ils parlent du ton majeur, auquel ils donnent le nom de « طنيني », n'ajoutent pas que ce ton majeur a une autre espèce de ton plus petit que lui, connu sous le nom de ton mineur. Ces théoriciens appellent « مجنب » ce que nous nommons le ton mineur; M. le baron Carra de Vaux[5] traduit ce terme par le mot « externe »; Kosegarten[6], par le mot « latéral », et Land[7] par le mot « voisin »; nous préférons la traduction de Land.

L'appellation de cet intervalle (ton mineur) par le nom de « voisin » est le résultat de ce que la position des touches (ligatures) sur le manche du luth « العود » a été prise en considération; par exemple, on avait mis une ligature sur le $\frac{1}{9}$ de la 1[re] corde du luth accordée au *ré* , pour désigner la place sur laquelle il faut mettre le doigt afin d'obtenir *mi*♮; comme c'était l'index qui touchait cette ligature, on lui a donné le nom de *ligature de l'index.* Cependant, si on désirait, à partir du même *ré,* obtenir un *ton mineur,* il fallait raccourcir approximativement d'une *dixième* de la corde entière, et la ligature de ce ton mineur était très rapprochée de celle du ton majeur; voilà pourquoi cette dernière ligature a pris le nom de *voisine de l'index,* et de là, l'intervalle qu'elle représentait a été désigné aussi par le nom de l'intervalle voisin « بعد مجنب ».

Les praticiens du luth avaient encore mis une autre ligature à partir du *ré,* dans le rapport de $\frac{2048}{2187}$, pour le *ré*♯; cette ligature portait aussi le nom de *voisine,* mais, pour les distinguer, la 1[re] a été nommée مجنب كبير « grande voisine » $\left(\frac{59049}{65536}\right)$, et la 2[e] a été nommée مجنب صغير « petite voisine » $\left(\frac{2048}{2187}\right)$.

Nous n'avons jamais douté que Pythagore connût l'intervalle de *grande voisine* (ton mineur), puisqu'il est généralement admis que Pythagore connaissait le *ton majeur* et le *comma* $\frac{524288}{531441}$ lequel porte encore son nom et n'est autre chose que la petite différence qui, ajoutée au *ton mineur,* en faisait un *ton majeur.* Ne serait-il pas illogique de prétendre que celui qui a fait la soustraction d'un comma du ton majeur si compliqué, ignorait le *ton mineur* qui en est le *reste :*

$$\frac{59049}{65536} \times \frac{524288}{531441} = \frac{8}{9}$$

Ton mineur × Comma = Ton maj.

7° *L'apotome.* — C'est le nom ancien de l'intervalle auquel on donne aujourd'hui le nom de *demiton chromatique.* Les Occidentaux, ne voulant pas accepter que Pythagore soit le premier calculateur de cet intervalle, sont enclins à reporter cet honneur sur le disciple du grand philosophe. Il n'y a aucune raison pour soutenir une telle idée, puisque Philolaüs, dans les fragments qui restent de ses écrits, se garde bien de s'attribuer la qualité de calculateur du rapport de l'*apotome* qui est $\frac{2048}{2187}$, et qu'il se contente d'exposer, en fidèle disciple, la doctrine de son maître.

Il résulterait d'ailleurs des explications données

1. Cf. Pierre Lichtenthal : *Dictionnaire de musique,* tome II, p. 116, Paris, 1839.

2. Cf. Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi, tome XVI, p. 269 et 271, Paris 1847.

3. *Introduction harmonique de Cléonide,* la division du Canon. d'Euclide le géomètre, Canons harmoniques de Florence, page 64, Paris, 1884 (troisième volume de la Collection des auteurs grecs relatifs à la musique).

4. Cf. Kosegarten, *Alii Ispahanensis Liber cantilenarum magnus,* p. 47 et 48, Gripesvoldiæ, 1840.

5. Cf. ouvrage cité. Extrait du *Journal Asiatique,* p. 56.

6. Cf. ouvrage cité, p. 85.

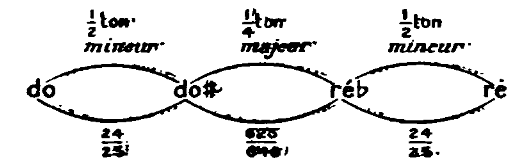
7. Cf. *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe,* p. 103, Leyde, 1884.

ci-après sous le n° 8, que Pythagore, après avoir trouvé l'intervalle nommé *limma* $\left(\frac{243}{256}\right)$, fut amené à savoir ce qui resterait d'un ton majeur après en avoir soustrait ce *limma*; les déclarations suivantes de M. Henri Martin[1] viennent à l'appui de notre thèse :

« Les anciens Pythagoriciens s'appliquèrent à trouver les formules arithmétiques de ces trois genres fondamentaux (diatonique, chromatique et enharmonique). Ils pensèrent que, pour cela, il fallait partir des intervalles donnés par la division de la quarte en tons pleins. Or, nous connaissons déjà le ton et le limma. Mais voici quelques autres intervalles qui en dérivent.

« Le *limma* étant moins de la moitié du ton, on nommait *apotome*, ἀποτομή, l'autre partie, dont la valeur est $\frac{2187}{2048}$; car $\frac{2187}{2048}\times\frac{256}{243}=\frac{9}{8}$. »

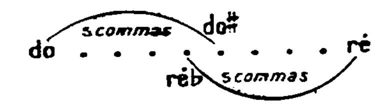
Il est regrettable que le rôle que l'*apotome* joue en réalité dans la théorie des dièses et des bémols n'ait pas attiré comme il faut l'attention des physiciens. On sait que ceux-ci prétendent que, pour surélever ou pour abaisser d'un demi-ton mineur une note quelconque, il faut la multiplier par $\frac{25}{24}$ ou par $\frac{24}{25}$[2]. Cette théorie est-elle tirée des usages des musiciens? Je ne le crois pas. Puisque toute théorie devrait provenir de la pratique, pourquoi les physiciens ont-ils conçu pareille théorie, laquelle apparaît tout à fait contraire à l'usage des praticiens? C'est à eux de répondre. Si les hypothèses des physiciens étaient réalisées, voyons comment l'intervalle *do-ré*, par exemple, serait divisé :



Comme on le voit, d'après les allégations des physiciens, le demi-ton *do-do* ♯ serait plus petit que le demi-ton *do*♯*-ré*. Dans la pratique, au contraire, j'ai plusieurs fois remarqué que les musiciens européens emploient le demi-ton chromatique *do - do* ♯, plus grand que le demi-ton diatonique *do*♯*ré*.

La raison en est que les dièses déterminent ordinairement des notes sensibles, et que celles-ci tendent toujours à se rapprocher de l'octave. Le musicien, cherchant à satisfaire son oreille, fait, lorsque son instrument le lui permet, le demi-ton *do*♯*-ré* moindre que la moitié juste d'un ton, et, par là, l'intervalle *do-do* ♯ se trouve agrandi. Il en est de même du bémol, qui tend toujours à descendre vers la note inférieure, et alors *ré-ré* ♭ se trouve plus grand que *ré* ♭*-do*.

Les praticiens occidentaux, qui ont saisi cette différence entre la théorie et la pratique, et qui s'abstiennent d'employer les nombres, ont voulu remédier à cet inconvénient d'une manière pratique et facile à comprendre. Ils ont dit que le ton est divisé en *neuf* parties égales dont chacune prend le nom de *comma*. Lorsqu'une note est diésée, cela veut dire qu'elle est haussée de *cinq* commas; et quand elle est bémolisée, cela signifie qu'elle est abaissée également de *cinq* commas :



En parlant ainsi, les praticiens admettent le contraire de la théorie des physiciens; c'est-à-dire que pour le *demi-ton chromatique* (*do-do* ♯) ils proposent le rapport $\frac{25}{27}$, et pour le *demi-ton diatonique* (*do*♯*-ré*) celui de $\frac{24}{25}$, ce qui est d'ailleurs très conforme à leur pratique :

25/27 24/25

do do# ré

Maintenant, il est impossible de ne pas rappeler une fois de plus les paroles si justes d'un simple accordeur de pianos, mais qui pourtant voyait clairement la véritable loi à laquelle étaient assujettis les sons employés en musique :

« Si les physiciens avaient donné au dièse le rapport de l'apotome $\frac{2187}{2048}$, au lieu du rapport $\frac{25}{24}$, la théorie aurait été d'accord avec la pratique, et le ton se serait divisé en deux demi-tons correspondant à l'apotome et au limma, qui sont précisément égaux, à très peu de chose près, aux demi-tons, chromatique et diatonique pratiqués[3]. »

C'est ce vœu de Montal qui avait été exaucé, il y a des siècles, par Pythagore; en effet, ce théoricien, en partageant le ton en deux demi-tons, l'un majeur dans le rapport de $\frac{2048}{2187}$, et l'autre mineur dans le rapport de $\frac{243}{256}$, n'avait fait autre chose que de mettre au jour une loi à laquelle la voix humaine obéissait alors et obéit encore.

Tout ce qu'on a dépensé de temps et d'encre depuis, sur cette question si simple et si définitivement résolue, est donc allé au vent!

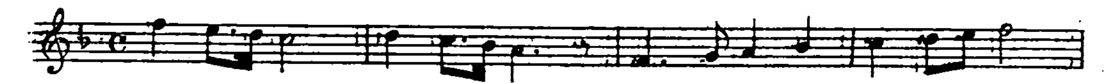
8° *Le limma*. — C'est le nom ancien de l'intervalle auquel on donne aujourd'hui le nom de *demi-ton diatonique*. L'intervalle de quarte $\frac{3}{4}$ une fois calculé par Pythagore, il s'agissait de diviser d'abord la quarte en des tons majeurs. Pythagore, après en avoir retranché deux tons majeurs, a vu qu'il restait quelque chose de plus petit que la moitié d'un ton. Il calcula[4] son rapport et trouva qu'il était dans le rapport de $\frac{243}{256}$; il le nomma λεῖμμα.

1. Cf. *Études sur le Timée de Platon*, p. 410, Paris, 1841.
2. Cf. *Cours de physique*, par M. Jamin, tome III, 1er fascicule (Acoustique), p. 18, Paris, 1887.
3. Cf. *l'Art d'accorder soi-même son piano*, par C. Montal, p. 178, Paris, 1836.
4. M. Laloy, qui ne croit pas que Pythagore puisse déduire le rapport de $\frac{8}{9}$ comme l'excès de la quinte sur la quarte, ajoute, à l'appui de sa thèse, après le passage de son ouvrage que nous avons reproduit plus haut, les lignes suivantes : « Il $\left(\frac{8}{9}\right)$ se déduit directement des précédents $\left(\frac{2}{3}\text{ et }\frac{3}{4}\right)$, mais à la condition que l'on sache qu'une *différence* d'intervalles s'exprime par un *quotient* de rapport; et nous verrons que cette loi particulière, si elle a été observée par un grand mathé-

Farabi a traduit ce mot grec par بقية qui signifie aussi le *reste* en arabe.

Comme il résulte des expériences de MM. Mercadier et Cornu, les artistes européens, en jouant une mélodie, emploient des intervalles pythagoriciens. Donc le *limma* a une raison d'être lorsqu'on établit la théorie de la musique ou du chant humain.

Pour reconnaître cette raison d'être, il suffit d'attacher un peu d'attention aux mélodies populaires créées spontanément par l'instinct naturel des nations. Par exemple, examinons cette mélodie :



Si on joue ces notes sur le violon, en se soumettant à l'exigence du goût musical, on sent l'obligation de ne mettre qu'un intervalle de *limma* entre les notes *mi-fa* et *la-si* ♭.

Par cette expérience, on reconnaît que l'intervalle *mi-fa* ♮ n'est pas toujours, comme le prétendent les physiciens, dans le rapport de $\frac{15}{16}$, et on constate encore qu'*en mélodie*, après deux tons majeurs, il est toujours nécessaire d'employer un demi-ton égal à $\frac{243}{256}$. De même pour l'intervalle *la-si* ♭, puisque, à partir de *fa*, vers l'aigu, on emploie deux tons majeurs successifs *fa-sol* et *sol-la*, il est nécessaire, pour compléter la quarte juste de *fa-si* ♭, d'employer le demi-ton *la-si* ♭ égal à un *limma* $\left(\frac{243}{256}\right)$.

*
* *

Après avoir lu les pages précédentes et après avoir exclu de notre esprit certaines assertions des auteurs occidentaux selon lesquelles il y a *quart de ton ou tiers de ton* dans la musique orientale, livrons-nous aux réflexions suivantes :

Qu'est-ce que c'est que la musique? C'est sans doute un don précieux fait par Dieu aux hommes pour charmer nos âmes. N'est-ce pas aussi elle qui établit en nos cœurs l'accord parfait des bons sentiments? Quel but universel et juste se propose-t-elle? Un poète français distingué tel que *Gilbert* dit :

« L'Harmonie de l'Univers c'est l'unité de la nature. Tous les peuples ont chanté le Créateur! Glorifiez votre Dieu par vos chants, mortels qui vivez; car lorsque vous aurez disparu, les races futures accorderont leurs voix et leurs instruments de musique pour célébrer le Dieu de l'Univers. »

Est-ce qu'on peut soutenir que Dieu a créé les hommes de l'Orient et de l'Occident avec des caractères sensibles qui diffèrent les uns des autres? Si on veut en croire Fétis, il faudrait affirmer une telle hypothèse! En effet, le célèbre musicographe, en parlant de l'aptitude musicale des peuples d'Orient, écrit la singulière observation suivante [1], qu'il nous faut reproduire pour réfuter convenablement l'idée fausse qu'elle contient :

« Il est donc aussi démontré, par ces faits *indiscutables*, que les intonations *antidiatoniques* sont agréables aux populations orientales, et que le mélange de toutes ces intonations, de proportions différentes, n'a rien qui les blesse. La cause de ce penchant est dans le caractère sensuel de petits intervalles de son [2], et dans le rapport de ce caractère avec l'organisation physique des peuples de l'Asie. »

Il est vraiment difficile de préciser quelles sont ces *intonations antidiatoniques* dont parle Fétis, parce que, d'après ce que nous savons déjà, il n'y a pas d'intonations semblables dans la musique orientale.

Pourquoi a-t-on donné le nom de diatonique à la musique européenne, et pourquoi cette même musique n'est-elle pas qualifiée de *ditonique?* Étudions d'abord cette question.

La musique européenne est qualifiée de *diatonique* parce qu'elle n'est pas basée sur une gamme fondamentale comme la gamme de Pythagore, composée uniquement de deux tons majeurs, d'un *limma*, de trois tons majeurs et d'un *limma*. Au contraire, elle est basée, d'après ce qu'on pense généralement, sur une gamme type composée d'un ton majeur, d'un ton mineur, d'un demi-ton majeur; puis d'un ton majeur, d'un ton mineur, d'un ton majeur et encore d'un demi-ton majeur. Par exemple, donnons ces deux gammes avec leurs rapports respectifs :

GAMME DITONIQUE

do		*ré*		*mi*		*fa*		*sol*		*la*		*si*		*do*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{243}{256}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{243}{256}$	

GAMME DIATONIQUE

do		*ré*		*mi*		*fa*		*sol*		*la*		*si*		*do*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{15}{16}$	

Il résulte de la seconde gamme qu'en réalité la musique européenne [3] n'est pas exclusivement composée de *tons* et de *demi-tons*, comme elle est pratiquée généralement aujourd'hui, par suite de l'acceptation universelle du tempérament égal. Au contraire, dans la constitution des modes majeur et mineur, il y a non seulement les tons majeur et mineur, mais encore les demi-tons majeur et mineur.

Cette base une fois acceptée, on ne conçoit pas une thèse plus absurde que celle consistant à dire que les intervalles de la gamme juste, véritablement employés par les Européens, sont diatoniques, et que ceux qui sont employés par les Orientaux sont antidiatoniques, parce que, comme il a été démontré suf-

maticien comme Euclide, n'a jamais été formulée expressément dans l'antiquité et qu'elle n'a pas encore d'action, en particulier, sur certains calculs de Philolaüs. » On peut demander ici à M. Laloy comment Pythagore a pu exprimer la différence d'intervalle qu'il y a entre la *quarte* et le *diton* par le rapport de $\frac{243}{256}$, ceci étant le quotient de leur rapport respectif $\frac{3}{4} : \frac{64}{81} = \frac{243}{256}$.

1. Cf. Fétis, ouvrage cité, tome II, p. 370 et 371.

2. Lorsqu'il s'agit de la musique orientale, on répète toujours que cette musique est composée de petits intervalles. Je ne connais pas la raison de cette légende, puisque le plus petit intervalle qu'elle emploie est le *limma*, dont le rapport est $\frac{243}{256}$: et aucun intervalle plus petit que le *limma* n'y est employé mélodiquement. Tandis que, s'il faut en croire les physiciens occidentaux, le demi-ton mineur de la musique européenne a le rapport de $\frac{24}{25}$, qui est sans doute plus petit que $\frac{243}{256}$. Alors, quelle est celle de ces deux musiques qui est composée de petits intervalles?

3. Nous visons ici la musique occidentale considérée au point de vue purement mélodique.

fisamment plus haut, ces intonations de proportions différentes que Fétis croit seulement réservées à la musique des Orientaux sont cependant en réalité identiques à celles qui sont employées dans les mélodies occidentales jouées sur les instruments à justesse absolue, comme le violon, ou chantées par la voix juste d'artistes de talent.

Afin de permettre de comparer facilement les rapports acceptés par les musiciens de l'Orient et de l'Occident, pour les huit principaux intervalles musicaux que nous avons étudiés plus haut, nous donnons le tableau suivant :

NOMS D'INTERVALLES	D'APRÈS LES MUSICIENS OCCIDENTAUX	D'APRÈS LES THÉORICIENS ORIENTAUX	
	Rapports justes.	Rapports approximatifs.	Rapports justes.
1. L'octave	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$
2. La quinte	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$
3. La quarte	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$
4. La tierce majeure	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{8192}{8561}$
4. La tierce mineure	$\frac{5}{6}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{27}{32}$
5. Le ton majeur	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$
6. Le ton mineur	$\frac{9}{10}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{59049}{65536}$
7. L'apotome (Demi-ton chromatique.)	$\frac{2048}{2187}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{2048}{2187}$
8. Le limma (Demi-ton diatonique.)	$\frac{243}{256}$	$\frac{19}{20}$	$\frac{243}{256}$

Maintenant, supposons deux violonistes virtuoses dont l'un soit un Oriental et l'autre un Occidental, et proposons à ces artistes d'exécuter l'un après l'autre ces huit intervalles musicaux à partir du *la* (2e corde), avec cette condition expresse de s'affranchir complètement du sentiment harmonique, et de se soumettre au seul sentiment mélodique.

Comme on le comprend par l'examen du tableau ci-dessus, ces deux violonistes, lorsqu'ils exécutent l'octave, la quinte et la quarte du *la* (2e corde libre), qui est le point de départ, ne laissent percevoir entre eux aucune différence d'intonation.

En ce qui concerne le no 4, pour jouer le *do*♯ qui est la tierce majeure du *la*, nos deux violonistes seront d'accord, à condition que le violoniste européen ne donne pas un *do*♯ tempéré ou harmonique.

Lorsqu'ils jouent *do*♮, qui est la tierce mineure du *la*, il y a deux probabilités pour le violoniste européen : 1° s'il se propose que ce *do*♮ soit, avec la chanterelle *mi*, dans la proportion de tierce majeure harmonique $\left(\frac{4}{5}\right)$, l'intervalle *la-do*♮ aura la proportion de $\frac{5}{6}$, et dans ce cas, le *do*♮, joué par le violoniste oriental dans le rapport de $\frac{27}{32}$ à partir du *la*, et dans le rapport de $\frac{64}{81}$ avec le *mi*♮, se trouvera un peu grave relativement au *do*♮ du violoniste européen; 2° si ce dernier violoniste se propose de jouer un *do*♮ qui soit la quarte juste du *sol*♮ qu'on obtient sur la 3e corde du violon, on ne trouvera alors aucune différence entre les *do*♮ des deux violonistes; et dans ce cas, la proportion qui se trouvera entre ce *do*♮ et *mi*♮ de la chanterelle ne sera pas égale à $\frac{4}{5}$, mais bien à $\frac{64}{81}$.

Comme il n'y a pas de différence entre les théoriciens occidentaux et orientaux au sujet du rapport du ton majeur qui est $\left(\frac{8}{9}\right)$, les deux violonistes à qui on proposera de jouer un *ton majeur*[1] à partir du *la* seront tout à fait d'accord.

Lorsque nos violonistes jouent le no 6, c'est-à-dire le ton mineur, si le violoniste européen ne tend pas à ce que le *si*♮ soit la tierce majeure harmonique du *sol* de la 3e corde, les *si*♮ de nos artistes seront *à peu près*[2] d'accord.

Quant à l'*apotome* et au *limma* qui forment les nos 7 et 8, le violoniste européen, pour s'élever d'un demi-ton majeur à partir du *la*, ou, en d'autres termes, pour diéser le *la*, donnera un *la*♯ dans le rapport de $\frac{15}{16}$, ou plutôt, comme l'a si justement prétendu M. Montal, donnera un *la*♯ dans le rapport de $\frac{2048}{2187}$; de même, pour s'élever d'un demi-ton mineur à partir du *la*, ou, en d'autres termes, pour jouer le *si*♭, il franchira un intervalle dans le rapport de de $\frac{24}{25}$ ou plus justement de $\frac{243}{256}$; on arrive à ce résultat que, pour diéser ou bémoliser une note, les violonistes des deux pays sont d'accord.

Pourtant, on ne saurait trop répéter que le violoniste à qui on proposera ces expériences devra s'attacher à ne pas employer les sons artificiels de la gamme fausse dite *tempérée* ainsi que les intervalles de la gamme harmonique, l'emploi de ces sons constituant pour les Européens une sorte de seconde nature dont il leur est difficile de se défaire.

D'ailleurs, certains praticiens occidentaux, qui se sont occupés de la théorie de la musique, ont très pratiquement résolu la question de la détermination des valeurs des signes d'accidents, qui est conforme à la réalité. En effet, ils disent à ce sujet :

« Un ton renferme neuf commas; il y a donc, dans un ton, un demi-ton de 4 commas, c'est le *diatonique*, et un de 5 commas, c'est le *chromatique*. »

1. Cependant, pour que le violoniste oriental joue un *si*, à partir du *la*, dans la proportion de $\frac{8}{9}$, il faut ajouter à ce *si* un demi-dièse; parce que dans la gamme fondamentale de la musique orientale l'intervalle *la-si*♮ est un ton mineur. Mais comme il y a certains modes orientaux dans lesquels on emploie après le *la* un *si* dans le rapport du ton majeur, on a senti la nécessité de distinguer ce dernier *si* en le faisant précéder d'un demi-dièse.

2. Je dis *à peu près*, parce que, d'après mes observations, à l'exception de certains modes, les praticiens orientaux sont généralement enclins à employer les tons mineurs plutôt dans le rapport $\frac{9}{10}$ (rapport approximatif) que dans le rapport $\frac{59049}{65536}$, qui est le rapport juste, déterminé par Pythagore.

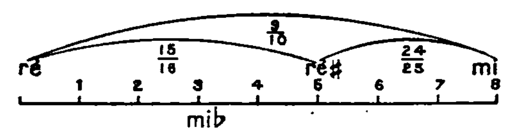
Dans ce cas, s'il nous est permis de les traduire en nombres, les idées des praticiens occidentaux donnent le résultat suivant :

	Commas.	*En rapport.*
Pour le demi-ton diatonique...............	4	$\frac{243}{256}$
— chromatique..............	5	$\frac{2048}{2187}$
Différence entre le ton majeur et le ton mineur.	1	$\frac{524288}{531441}$

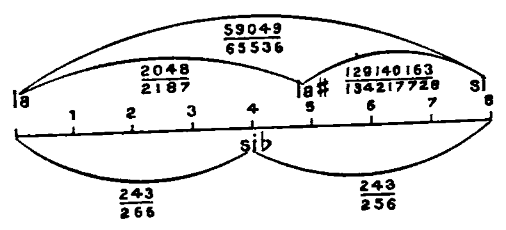
Par contre, les physiciens européens, au lieu d'accepter les rapports véritables ci-dessus, qui sont pratiqués à la fois chez les Occidentaux et Orientaux par les voix et par les instruments, ont déterminé les trois autres rapports suivants, et ont établi ainsi une divergence éternelle entre la théorie et la pratique de la musique :

Valeurs exactes.	*Valeurs acceptées par les physiciens.*
$\frac{243}{256}$	$\frac{24}{25}$
$\frac{2048}{2187}$	$\frac{25}{27}$
$\frac{524288}{531441}$	$\frac{80}{81}$

Comme les praticiens occidentaux négligent la différence qu'il y a entre les tons majeur et mineur, la division précédente du ton en 4 et 5 commas s'appliquerait certainement à l'intervalle de *ton majeur*. Quant à la division du *ton mineur*, selon notre idée, elle obéit à deux lois : 1° si la valeur du ton mineur est reconnue comme égale à $\frac{9}{10}$, on le divise ainsi :



2° si on accepte, comme les théoriciens orientaux, la valeur du *ton mineur mélodique* égale à $\frac{59049}{65536}$, alors sa répartition s'opère, conformément à la pratique, de la façon suivante :



Une fois qu'on a compris la loi véritable qui régit les intervalles musicaux employés par les Occidentaux et les Orientaux, on reconnaît facilement combien Fétis s'est trompé dans ses déclarations reproduites plus haut au sujet des intonations antidiatoniques qui auraient existé, d'après lui, dans le chant des Orientaux. Pour affirmer l'existence de ces soi-disant intonations antidiatoniques dans la musique orientale, Fétis va même jusqu'à prétendre que la cause de ces intonations est dans l'organisation physique des peuples de l'Asie; ce qui est très étonnant!

Le lecteur qui a suivi cette longue dissertation a eu, je crois, la conviction que nul art de l'Orient n'est plus méconnu en Europe que la musique orientale.

La barrière qui sépare l'Orient de l'Occident au point de vue musical ne consiste pas, comme on le croit généralement, dans la divergence des intervalles de ces deux musiques; il faut chercher ailleurs l'origine de cette barrière. Nous l'expliquerons ci-dessous, en répondant à une objection supposée.

D'ailleurs, il n'est pas juste de croire à l'existence d'une semblable divergence, puisque « la vérité en musique est une »! Les rapports des huit principaux intervalles désignés dans le tableau ci-dessus sont ceux de la musique employée en Orient et en Occident depuis les temps anciens jusqu'à nos jours; ils n'ont subi aucune modification à travers les siècles, et dorénavant n'en subiront aucune, à moins que la forme actuelle des organes qui produisent la voix humaine et les lois physiologiques qui les régissent soient changées!

***

Ici, on peut nous faire l'objection suivante :

Puisque la vérité en musique est une en Orient et en Occident, pourquoi un Européen qui voyage en Orient trouve-t-il la musique orientale très étrange et complètement incompréhensible? De même, pourquoi un Oriental ne s'intéresse-t-il pas à la musique occidentale, lorsqu'il l'entend pour la première fois?

D'après ce que nous pensons, ce phénomène comporte plusieurs causes, et ces causes varient pour chacun des deux auditeurs. Cherchons d'abord pourquoi un Occidental n'éprouve pas de plaisir à l'audition de la musique orientale :

1° L'oreille d'un Occidental, depuis son enfance, est habituée à entendre le plus souvent les notes uniformes de la gamme fausse dite *tempérée*. Cette habitude peut, jusqu'à un certain point, éteindre le sentiment de la mélodie avec lequel naissent les hommes.

Par exemple, on sait que l'intervalle entre l'*ut* et le *ré* n'étant pas égal en réalité à l'intervalle *ré-mi*, l'effet *ut-ré* n'est pas identique à l'effet *ré-mi*; de même, les demi-tons *chromatique* et *diatonique* diffèrent l'un de l'autre. Si ce raisonnement est appliqué à un morceau tout entier, on arrive à cette conclusion que certaines finesses musicales, qui trouvent leur explication naturelle dans une plus grande diversité d'intervalles musicaux, sont perdues, et que le caractère musical du morceau est notablement modifié. La plupart des Européens sont habitués à entendre une semblable musique.

2° Un Occidental, depuis son enfance, n'a pas entendu peut-être une seule fois une mélodie sans son accompagnement et, par suite, il n'est pas habitué à goûter la saveur particulière que possède une mélodie exécutée avec de purs intervalles mélodiques; la mélodie seule, entendue dans ces conditions, lui paraîtra très nue, et en outre, les intervalles mélodiques justes n'exerceront aucune influence sur son ouïe mal éduquée[1].

1. Ici, il m'est impossible de ne pas me souvenir de l'anecdote suivante, rapportée par Fétis dans le 2e tome de son *Histoire de la musique* (p. 27) comme un exemple de la puissance de l'habitude dans les modifications de notre sentiment de l'art :

« Le célèbre organiste M. Lemmens, né dans un village de la Campine, y faisait, dans sa première jeunesse, ses études musicales sur un clavecin depuis longtemps horriblement désaccordé, aucun accordeur ne se trouvant dans le pays. Par une circonstance heureuse, il arriva qu'un facteur d'orgues fut appelé pour faire des réparations à celui de l'abbaye d'Everbode, située près de ce village : le hasard le conduisit chez le père du jeune musicien, et lui fournit l'occasion d'entendre celui-ci jouer de son misérable instrument. Choqué de la multitude d'intonations fausses qui frappaient son oreille, le facteur prit immé-

3° Les chanteurs orientaux emploient toujours la voix de tête; à un Occidental habitué à entendre les chanteurs européens qui chantent toujours en voix de poitrine, la manière de chanter des Orientaux semble tout à fait anormale[1]. On est même allé jusqu'à qualifier le chant oriental de miaulement de chats!

Par contre, il existe des raisons pour qu'un Oriental ne trouve pas de plaisir à entendre la musique occidentale :

1° Un Oriental, dont l'oreille est assez délicate pour sentir la très petite différence qu'il y a entre le ton majeur $\left(\frac{8}{9}\right)$ et le ton mineur $\left(\frac{9}{10}\right)$, ne peut pas être satisfait lorsqu'il entend les notes uniformes de la gamme tempérée.

2° Un Oriental, qui est habitué à entendre une musique toujours à l'unisson, ne peut pas distinguer, entre l'enchaînement des accords, surtout lorsqu'ils sont produits par les notes fausses de la gamme tempérée, la mélodie qui est pour lui le but suprême de la musique; par conséquent, ce pêle-mêle de sons ne lui procure aucun plaisir.

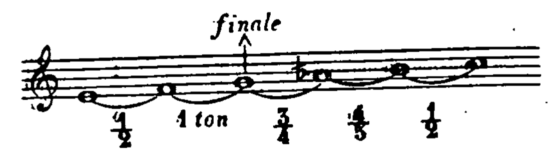
3° La manière de chanter des Occidentaux en voix de poitrine paraît être contraire au goût esthétique des Orientaux; un passage qu'on lit dans l'ouvrage de Blainville dépeint très exactement les impressions d'un Oriental vis-à-vis d'un chanteur européen. En effet, cet auteur se trouvant à Constantinople, et ayant chanté à un musicien turc certains morceaux occidentaux, lui demanda comment il les trouvait; le musicien turc aurait donné la réponse suivante :

« D'abord, il me semblait entendre crier au feu, et le mélange de sons que vous trouvez si merveilleux ne faisait qu'un bruit confus à mes oreilles[2]... »

Telles sont les causes qui ne permettent pas aux Orientaux et aux Occidentaux de goûter leurs musiques respectives et qui excusent leurs sentiments réciproques à ce sujet.

On peut nous faire une seconde objection; en effet, un Occidental peut nous dire ceci :

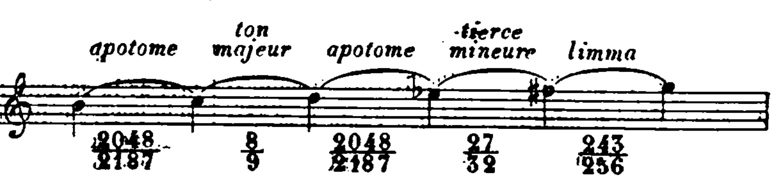
« J'admets volontiers que les Occidentaux n'aient pu étudier convenablement la musique des Orientaux; mais que faut-il penser des déclarations de savants comme Bourgault-Ducoudray qui, voyageant en Orient, et se mettant en contact avec les musiciens indigènes, ont recueilli de leur propre bouche des détails théoriques qui paraissent tout à fait incompatibles avec les données énoncées dans les pages précédentes? Par exemple, dans son ouvrage intitulé *Etude sur la musique ecclésiastique grecque*[3], le savant en question, parlant du second mode de l'église grecque, donne l'échelle suivante :



comme *ambitus* de ce mode, et ajoute en même temps que « ce qu'il y a de caractéristique dans le second mode, ce qui fait naître chez l'auditeur européen une impression intolérable si le chanteur chante faux, et bizarre s'il chante juste, c'est la présence d'un *la* fixe, trop bas d'un *quart de ton*, qui produit entre *sol* et *la* un ton trop petit, et entre *la* et *si* un ton trop grand... Comment concilier ces données avec les vôtres? »

Je réponds simplement que le mode en question n'est pas exclusivement employé par les néo-grecs dans leurs églises, mais qu'il est au contraire très populaire en Orient, et par conséquent connu de tous les peuples de l'Orient depuis plusieurs siècles. Cependant, les théoriciens de la musique ecclésiastique grecque sont tellement en désaccord entre eux, tant dans les temps anciens que dans les temps modernes, que, même aujourd'hui, il y a une musique ecclésiastique grecque *pratiquée* et plusieurs théories de la même musique; la théorie expliquée à l'honorable Bourgault-Ducoudray est l'une de ces diverses théories[4].

Quant aux rapports vrais des intervalles dont se compose l'échelle du 2e mode ci-dessus donnée par Bourgault-Ducoudray, ils sont les suivants; seulement je transpose cette échelle une quinte plus haut, comme on écrit en Orient :



N'est-il pas surprenant, en effet, que l'honorable Bourgault-Ducoudray n'ait pas vu dans la quarte *sol* — *la* ♭ — *si* — *do*, le tétracorde supérieur du ton de *do mineur* de la musique moderne? Si cette échelle était exécutée sur un piano tempéré, l'oreille de Bourgault-Ducoudray trouverait-elle cet intervalle de seconde augmentée (*la* ♭ — *si* ♮) aussi bizarre que lorsqu'il est chanté par la voix juste[5]? Je ne le crois pas, puisque c'est bien le tétracorde supérieur du *mode mineur*. Dans ce cas, la faute du chanteur oriental consiste dans l'emploi des intervalles mélodiques

diatement la résolution d'accorder le clavecin; mais, quand il eut fini cette opération, M. Lemmens en éprouva les sensations les plus désagréables : il ne retrouva qu'après un certain temps le sentiment des rapports justes des sons, égaré par la longue habitude de rapports différents. »

Je crois que les Européens qui entendent pour la première fois la musique orientale se trouvent dans la situation de M. Lemmens.

1. Il faut cependant reconnaître que la manière de chanter en usage chez les Orientaux et qui consiste à chanter en voix de tête, est la plus convenable pour la musique orientale qui met en usage tous les intervalles mélodiques justes. On prétend même qu'avec la voix de poitrine, l'intonation de ces divers intervalles serait très difficile, sinon impossible, et que le ton et l'accent donnés par les artistes orientaux à leur chant conviennent mieux à l'exigence des langues orientales. Mon ami le Révérend Père J. Thibaut, des Augustins de l'Assomption, qui a habité à Constantinople plusieurs années et dont la compétence en fait de musique orientale est considérable, partage mon idée à cet égard.

2. Cf. Blainville, *Histoire générale, critique et philologique de la musique*, Paris, 1767, p. 65.

3. Cf. page 25.

4. En 1905, je m'adressai à Sa Sainteté Joachim III, patriarche orthodoxe de Constantinople, dans le but d'étudier moi-même la musique de son Église. Ce sympathique chef de l'Église avait bien voulu me désigner le protopsalte (1er chantre) de l'église patriarcale pour me donner tous les détails possibles sur cette musique. Plus d'un an, régulièrement deux fois par semaine, j'ai fréquenté le Patriarcat du Phanar, où m'attendait le protopsalte M. Yacobos, mon professeur de musique ecclésiastique. Ces visites assidues m'ont donné la conviction que cette musique n'est autre chose que la musique dite *orientale*, et tant de théories étranges qui lui sont attribuées ne sont que de pures inventions de certains soi-disant théoriciens.

5. Si le chanteur grec avait expliqué à Bourgault-Ducoudray qu'entre *sol* et *la* ♭ il y a un intervalle de demi-ton chromatique, composé de cinq commas, tout malentendu pouvait être évité.

justes dont les rapports sont écrits au-dessous de la même échelle transposée sur *si*♮, comme on le voit plus haut.

Cet exemple prouve amplement que, pour une oreille habituée aux sons de la gamme tempérée, fût-ce celle d'un éminent musicien comme Bourgault-Ducoudray, il devient très difficile de saisir la saveur d'intervalles mélodiques purs. Mais il est juste de reconnaître à ce sujet la responsabilité des soi-disant théoriciens indigènes grecs qui ont induit en erreur le célèbre musicien.

*
* *

Avant de finir ce chapitre, qui a pour but de démontrer qu'il n'y a pas en réalité de différence, au point de vue mélodique, entre les musiques orientale et occidentale, je dois ajouter quelques observations.

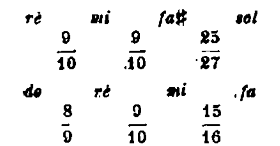
On sait que les tons *entiers* qui entrent dans la constitution de la gamme d'un mode ne sont pas tous des tons majeurs; quelques-uns d'entre eux sont *majeurs* et quelques autres sont *mineurs*. En effet, la gamme du mode majeur de la musique européenne est conforme à cette loi mélodique, puisqu'elle est composée d'abord d'un ton *majeur*, puis d'un ton *mineur*, etc.

Cependant, comme on néglige la différence entre le ton *majeur* et le ton *mineur*, il en résulte que la musique européenne perd beaucoup de son expression mélodique. Par exemple, pour transposer à un ton plus bas les notes :



on se contente de les écrire sous cette forme :

tandis que, d'après les rapports qui se trouvent entre les notes de ces deux échelles, rapports qui sont fixés par les physiciens occidentaux eux-mêmes, ces échelles ne devraient pas être tenues, au point de vue mélodique, pour identiques entre elles, puisqu'elles ont les rapports suivants :



ré	mi	fa♯	sol
	$\frac{9}{10}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{25}{27}$

do	ré	mi	fa
	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$

Voilà pourquoi, si les intervalles *ré — mi* et *mi — fa*♯ de notre exemple sont en réalité des tons *mineurs*, il va sans dire qu'en transposant ces deux intervalles, qui ont certainement leur forme spéciale d'expression, sur les notes :

do ré mi

composées au contraire d'un ton *majeur* et d'un ton *mineur*, on détruit cette forme spéciale d'expression, parce que *transposer*, c'est reproduire un air avec les mêmes intervalles, en élevant ou en abaissant *toutes* les notes sans leur faire subir aucune modification, si minime soit-elle.

On sait encore que dans certaines mélodies les deux tons *majeurs* se succèdent; dans ce cas aussi, s'il s'agit de les transposer, il ne faut pas faire l'un d'eux *majeur* et l'autre *mineur*.

Vous me direz : « Comment cela est-il possible? » Je réponds qu'il ne suffit pas de reconnaître théoriquement qu'il y a un ton *majeur* et un ton *mineur;* il faut les employer en pratique comme ils sont déjà pratiqués par les voix justes.

Dans la musique orientale, on prête beaucoup d'attention à la différence entre tons *majeurs* et *mineurs*. Aussi la transposition est-elle considérée, parmi les praticiens orientaux, comme une des questions les plus difficiles. Lorsque les praticiens veulent sonder le degré de capacité d'un musicien, ils lui posent une question sur la transposition et en demandent la réalisation, parce qu'un artiste qui est habitué à jouer d'ordinaire un mode, par exemple sur la tonique *la*, s'il se trouve obligé de jouer le même mode sur la tonique *si*, tout en respectant la succession des tons *majeurs* et *mineurs*, des *apotomes* et des *limmas*, manifeste le plus grand embarras, alors que cette transposition lui deviendrait facile s'il pouvait, comme en Europe, ne se préoccuper que des *tons* et des *demi-tons*.

Pour mieux m'expliquer, j'apporterai un nouvel exemple; il démontrera à la fois l'importance de la différence qu'il y a entre les tons *majeur* et *mineur*, et l'inexistence d'une différence, au point de vue mélodique, entre la musique orientale et occidentale. Je prends comme exemple l'air de *Au clair de la lune*, qui est connu de tous. Je le transcris en *sol majeur* :



Si nous examinons cet air, nous voyons qu'il consiste en une mélodie composée dans la limite d'une *sixte* dont la note grave est *ré* et la note aiguë est *si*. D'après les rapports désignés par les physiciens occidentaux, entre les notes de cette mélodie ainsi notée, se trouveraient les chiffres suivants :

N° 1	ré	mi	fa♯	sol	la	si
		$\frac{9}{10}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{25}{27}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$

Si nous accordons un piano d'après les rapports ci-dessus et si nous jouons l'air en question, nos oreilles entendront une mélodie tout à fait étrange.

Cependant, un musicien oriental qui prend en considération la constitution mélodique de cet air, n'hésite pas à juger qu'entre les notes du même air doivent se trouver les rapports suivants :

N° 2	ré	mi	fa♯	sol	la	si
		$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$

qui sont déjà conformes au chant des artistes à voix juste.

En prenant deux pianos, si on accorde les cordes du premier d'après les rapports n° 1, et celles du second d'après les rapports n° 2, et si l'on joue l'air *Au clair de la lune*, on constatera que les notes du second piano sont conformes au bon goût artistique, et très semblables à l'effet que produit cet air lorsqu'il est chanté par la voix humaine.

Ajoutons aussi que nous pouvons très bien transposer cet air sur n'importe quelle note à notre choix; mais pour cela il est strictement nécessaire de respecter ses rapports essentiels tels qu'ils sont indiqués sous l'échelle n° 2. Pourtant est-ce possible, dans l'état actuel des instruments de musique fabriqués en Europe? Transposons, par exemple, cet air en *do majeur;* il devient :



Si nous jouons cet air sur un instrument à tempérament, comme, avec ce système, toutes les notes sont d'ailleurs plus ou moins dénaturées, il est impossible de reproduire la mélodie pure dans n'importe quel ton que ce soit; renonçons donc à jouer cet air sur un instrument de ce genre.

Mais si nous jouons la mélodie ci-dessus sur des instruments de justesse absolue comme les cuivres naturels et à coulisse, aurons-nous réussi par cette transposition en *do majeur* à conserver à cette mélodie son caractère essentiel? On ne peut pas donner une réponse affirmative à cette question, puisque dans ce nouveau ton de *do majeur* la sixte de *sol-mi,* dans laquelle la mélodie est enfermée, aurait pour intervalles, d'après les physiciens occidentaux, les rapports qui suivent :

sol	*la*	*si*	*do*	*ré*	*mi*
$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	

Dans ce cas, on voit que la sixte *ré-si* n° 2 et la sixte *sol-mi* ne sont pas identiques en leurs intervalles, puisqu'elles ont pour rapports respectifs :

ré	*mi*	*fa♯*	*sol*	*la*	*si*
$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	

sol	*la*	*si*	*do*	*ré*	*mi*
$\frac{9}{10}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	

Maintenant, réfléchissons à ceci : un artiste qui chante cet air en *sol majeur* et qui entonne dans cette tonalité les notes *ré-mi-fa♯*, en mettant d'abord un ton *majeur* puis un ton *mineur,* cet artiste, pour chanter le même air en *do majeur,* changera-t-il la place de ces tons pour mettre le ton *mineur* d'abord et le ton *majeur* ensuite? Evidemment non, le changement de ton n'ayant aucune influence sur la modification du caractère mélodique d'un morceau.

Cet exemple montre avec certitude que si les instruments de musique ne sont pas en état de réaliser la différence qu'il y a entre le ton *majeur* et le ton *mineur,* la transposition d'une mélodie dans un ton quelconque avec justesse n'est pas possible[1].

Il résulte encore autre chose de cet exemple, c'est l'évidence qu'il n'y a point de différence essentielle entre les musiques orientale et occidentale, à condition qu'on accepte des deux côtés la vérité mélodique. L'air intitulé *Au clair de la lune* n'est pour nous ni oriental ni occidental, mais c'est tout simplement une mélodie que tout homme peut chanter[2] avec les intervalles désignés dans l'échelle n° 2 ci-dessus.

Il y a cependant, ainsi que nous l'avons répété plusieurs fois, cette petite différence : les théoriciens orientaux, en se conformant à un proverbe qui dit : « Il coupe le poil en quarante parties, » ont si minutieusement analysé le chant humain qu'ils ont dû accepter les rapports de l'échelle n° 2 comme les rapports *approximatifs* des intervalles qui se trouvent entre les notes de cette échelle. La différence entre les *vrais* rapports et les rapports *approximatifs* est la suivante :

ré — *mi* — *fa♯* — *sol* — *la* — *si* *sixte majeure.*

$$\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}\times\frac{15}{16}\times\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}=\frac{3}{5}$$

$$\frac{8}{9}\times\frac{59019}{65536}\times\frac{2048}{2187}\times\frac{8}{9}\times\frac{59049}{65536}=\frac{19683}{32768}$$

Quelle différence reste-t-il donc entre les musiques orientale et occidentale au point de vue mélodique? S'il s'agissait, en fin de compte, d'accepter, au lieu des rapports justes, les rapports *approximatifs* ou rapports *abrégés,* les Orientaux, dans l'espoir de trouver une base de conciliation et de réussir à anéantir la différence de théorie qu'on croit si grande, sont prêts à accepter les rapports approximatifs des intervalles.

Si nous pensons impartialement, nous ne pouvons admettre qu'un homme, Oriental ou Occidental, voulant chanter en solo une mélodie, se serve d'un gosier sujet à des lois physiologiques différentes, selon que cet homme est né en Orient ou en Occident! Pourquoi donc alors négliger la différence d'un comma qui existe entre les tons *majeurs* et *mineurs,* et par là, faire subir à la musique moderne des pertes si importantes au point de vue de la nuance mélodique et de l'expression? Est-ce que cette différence est vraiment inappréciable, imperceptible, comme prétendent les physiciens? Nous ne le croyons pas.

Combien, par contre, sont significatives et dignes de longues méditations les paroles suivantes du célèbre maître qu'est M. C. Saint-Saëns :

« Nous calculons et connaissons les *commas* ou neuvièmes de ton, mais nous ne les utilisons pas; les demi-tons suffisent à notre organisation. Et pourtant ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale. Il n'y a là qu'un *à peu près,* et le temps viendra peut-être où notre oreille, plus raffinée, ne s'en contentera plus. Alors un autre art naîtra; l'art actuel sera comme une langue morte, dont les chefs-d'œuvre subsistent, mais qu'on ne parle plus. Ce que sera ce nouvel art, il est impossible de le prévoir; car, s'il nous apparaissait subitement, nous serions aussi incapables de l'apprécier qu'un Chinois de comprendre une symphonie de Beethoven[3]. »

M. Saint-Saëns, qui écrivait ces lignes en 1885, pense-t-il aujourd'hui que ce temps tardera à venir? Nous ne le savons pas avec certitude; s'il y a une chose dont nous soyons convaincu, c'est que le temps est venu de supprimer la phrase classique suivante qui occupe les premières pages des traités de théorie musicale publiés en Europe : « Il y a *deux* modes en musique... »

1. Il ne suffit pas que les instruments puissent faire seulement cette nuance; il est également nécessaire aussi qu'ils distinguent en outre le demi-ton chromatique du demi-ton diatonique.

2. Ici, je mets certainement hors de discussion le style musical, les rythmes qui sont propres à chaque nation et la manière de chanter et d'expression qui sont en rapport direct avec la langue et la nature des peuples.

3. Cf. *Harmonie et Mélodie,* 4e édition, page 281, Paris, 1890.

Nous ne croyons pas que les oreilles des Occidentaux, qui ont fait tant de progrès dans toutes les branches des sciences et des arts, restent incapables de distinguer cette différence minime, mais de vaste conséquence; il ne leur faut pour cela qu'une rééducation et une accoutumance de l'oreille, que nous, les Orientaux, bien que restés en retard dans le domaine scientifique et artistique, nous pouvons facilement distinguer et pratiquer avec nos instruments et nos voix.

De même, nous croyons que cet art nouveau dont parle Saint-Saëns n'est autre chose que la musique orientale. Il suffirait donc seulement que l'Occident connût mieux l'Orient musical.

V

De l'opinion des Orientaux sur l'origine de la musique. — Son historique. — Quelques considérations sur l'origine commune de cet art.

Les peuples orientaux qui ont embrassé l'islamisme admettent une origine théologique de la musique. Les anciens auteurs religieux de l'Orient citent plusieurs traditions à ce sujet, qui diffèrent dans le détail, mais qui sont essentiellement identiques entre elles. Nous préférons celle qui est la plus répandue.

« Dieu, disent ces auteurs, après avoir créé l'univers et lui avoir donné ce degré de perfection et de magnificence qui le fit reconnaître comme l'ouvrage d'une puissance divine, ayant résolu, dans ses décrets immuables, de peupler la terre d'habitants, créa, au même moment et avant de former l'homme, toutes les âmes qui, dans la suite des siècles et dans des temps déterminés, devaient animer les corps des mortels pendant la durée du monde. Après la formation de ces âmes sorties de l'immensité divine, le Créateur a ordonné que les sept planètes et autres corps célestes se missent en mouvement; les âmes ont entendu alors cette admirable harmonie qu'ils font par leurs mouvements cadencés. Parmi cette multitude innombrable d'êtres spirituels qui assistent à ce concert planétaire, les uns goûtèrent davantage le charme de ces harmonies, les autres le goûtèrent moins. Plusieurs même, mais ce ne fut que le petit nombre, y restèrent insensibles. De là vient, ajoutent les auteurs en question, le goût général de la musique chez la plus grande partie des hommes et l'aversion chez quelques-uns, qu'on peut regarder comme gens imparfaits et dénués de sentiment. »

Telle est, selon les auteurs mystiques de l'Orient musulman, non seulement l'origine de la musique, mais encore celle des musiciens.

Quant aux autres auteurs, surtout si nous étudions les anciens théoriciens comme Abd-ul-Kader par exemple, ils nous présentent un court résumé historique de la musique depuis Adam jusqu'à l'époque où vivait l'auteur.

Pour en donner une idée, je traduis en partie ce résumé inédit qui est extrait d'un ouvrage[1] écrit par *Abd-ul-Kader* pour commenter le *Livre des périodes* de *Safi-ed-din :*

« Lorsque Dieu eut créé Adam, il ordonna à l'âme d'entrer dans son corps; et alors le pouls d'Adam se mit en mouvement. Adam avait certainement de la voix; puisque le temps qui se trouve entre les mouvements de son pouls est égal, il y avait donc dans le corps d'Adam le son et le rythme. Tout ce qu'Adam psalmodiait pour louer le bon Dieu, il le chantait à haute voix et avec une mélopée sublime.

« Le fils d'Adam, Chith, avait aussi une belle voix. Ce fut Lamech, fils de Caïn, fils d'Adam, qui inventa le *luth*. Lamech avait eu une longue vie; il avait cinquante femmes et cent odalisques. Cependant il n'avait eu aucun enfant. Vers la fin de sa vie, il eut deux filles, et à l'une d'elles il donna le nom de Sala et à l'autre celui de Bem. Après quelque temps, il eut un garçon; il en ressentit beaucoup de joie et de gaieté. L'enfant était arrivé à sa cinquième année quand il mourut. Lamech pleura tellement qu'avant lui, personne au monde n'avait autant pleuré, excepté Adam lorsqu'il fut expulsé du paradis. Pour que le cadavre de son enfant fût toujours visible, Lamech le suspendit à un arbre; de temps en temps, il allait devant lui pour déplorer sa perte. Le corps de l'enfant resta suspendu si longtemps sur l'arbre que la chair et la peau tombèrent à terre et se détachèrent des os. Lamech coupa la branche de l'arbre à laquelle il avait pendu le cadavre, et lui donna quelque peu la forme de son fils; puis il attacha et tendit sur l'instrument en question des crins de cheval. Quand il touchait ces crins avec ses doigts, les sons produits le faisaient pleurer. Un jour, ces sons lui causèrent une telle impression qu'il mourut aussitôt. Après Lamech, la forme du luth subit des modifications et prit sa forme actuelle. L'une des deux filles de Lamech, nommée Sala, a inventé la grosse caisse.

« Le *tanbour* (instrument à cordes à long manche) a été inventé par le peuple de Loth dans le but de tromper les jeunes garçons. Et les instruments à vent sont dus au peuple d'Israël, pour imiter la voix mélodieuse de David, leur prophète, qui avait apporté chez eux, comme un miracle, sa *belle voix*. Seulement, le *nëï blanc* (espèce de flûte) est l'invention des Kurdes, qui l'employaient pour rappeler leurs moutons; les sons de cette flûte suffisaient pour rappeler ces animaux lorsqu'ils étaient dispersés.

« *Alexandre le Grand* était très habile dans la théorie et la pratique de la musique. Pythagore, le philosophe, a beaucoup travaillé pour donner un fondement théorique à cette science. Platon est l'inventeur du *Canoun* (espèce de psaltérion). Aristote, lui aussi, était très habile musicien.

« Devant notre saint prophète Mahomet, ses compagnons lisaient le Coran avec des sons mélodieux. Mahomet lui-même a loué la belle voix. Abou-Mousa-el-Echari, un des compagnons du prophète, lisait un jour le Coran chez lui avec sa voix harmonieuse; Mahomet qui passait l'écouta et ressentit une impression très douce. Une autre fois, lorsqu'il le vit, il lui raconta cette histoire. Le dévoué compagnon du prophète répondit :

« — Si j'avais su alors que l'apôtre de Dieu m'écou-« tait, j'aurais lu encore d'une façon plus attrayante.

« La lecture du Coran se faisait, devant le prophète, dans les modes de *Rahavi* et de *Zenguioulé*. Un jour, on récita en présence de Mahomet les vers d'un poète distingué; le prophète, très impressionné par l'éloquence de cette poésie, entra dans une sorte d'extase mystique et laissa tomber son manteau : Mouavieh lui dit :

« — O envoyé de Dieu, comme vous dansez bien!

« — Ne dis pas cela, répondit Mahomet, il est

1. Le manuscrit de cet ouvrage se trouve à la Bibliothèque de Nouri-Osmanié, à Constantinople, sous le n° 3631.

« injuste de ne pas vibrer lorsqu'on cite les vertus de « son bien-aimé[1] !

« Farabi était très érudit dans la science musicale. Il a transporté la musique, ainsi que d'autres sciences, de la langue grecque à celle des Arabes. Sur la théorie de la musique, il a écrit des traités; il était aussi bon joueur de luth. C'est lui qui a ajouté une corde à l'aigu de cet instrument. Son habileté était arrivée à un degré tel que, s'il le voulait, il pouvait faire pleurer, rire, dormir, et ensuite réveiller ses auditeurs par le son de son instrument.

« Avicenne, qui fut aussi un savant théoricien, ayant terminé à l'âge de 17 ans l'étude de toutes les sciences de son temps, disait pour son compte :

« — Voilà l'homme; où sont d'autres sciences?

« Mais lorsqu'il essaya de s'occuper de la pratique musicale, il constata avec stupéfaction son manque d'aptitude complète et dit alors :

« — Voilà la science; où est l'homme?

« Avicenne n'a fait dans ses écrits que suivre le système musical de Farabi. »

Abd-ul-Kader donne ensuite, parmi les Ommeyades et les Abassides, les noms des califes qui furent musiciens, et, pour clore cette liste, il cite les noms des principaux musiciens de profession jusqu'à son père, qui fut son maitre de musique.

* * *

Si, dans l'exemplaire original, on lit le résumé historique d'Abd-ul-Kader reproduit en partie plus haut, on fait une remarque importante, qui consiste en ce que, parmi les musiciens cités, on trouve les noms d'artistes appartenant à divers peuples. Par exemple, à côté d'un Arabe, on cite un Turc, et à côté d'un Persan, on rencontre un Arabe.

Cependant, si l'opinion de la plupart des auteurs européens était fondée (je ne sais trop pourquoi et comment cette opinion s'est formée), il ne devrait pas en être ainsi. Pour comprendre de quoi il s'agit, il suffit de jeter un coup d'œil sur le texte suivant de Kiesewetter qui se trouve à la fin de la partie historique par laquelle débute son livre *Die Musik der Araber* :

« Ayant constaté la découverte d'un commencement de théorie musicale chez les Orientaux, dans l'entourage des califes de la dynastie des Ommeyades et plus tard de celle des Abassides, nous pouvons fixer les phases suivantes :

« 1. — Origine et développement progressif d'une théorie propre et particulière (ni héritée, ni traditionnelle) par les philosophes arabes depuis le IIIe siècle de l'hégire. Le système est celui qui admet la répartition du *ton majeur* en trois tons et qui donne à l'octave 17 intervalles.

« 2. — Les grands théoriciens persans, vers la fin du VIIe siècle de l'hégire, travaillent avant tout la partie mathématique avec diverses rénovations; ils partent toujours encore du vieux système arabe des dix-sept tons, et admettent les mêmes formules de tons, c'est-à-dire les gammes; ceci est l'école arabo-persane.

« 3. — Un peu plus tard (presque à la même époque), apparaît en Perse un nouveau système, sans doute transmis de l'Europe, arrangé par les Persans à la manière orientale, sans pouvoir effacer son origine européenne; c'est le système des 7 tons avec 5 demi-tons intercalés, comme nos pianos-forte le représentent et que nous nommons le système de 12 tons. Ce système n'a jamais pu être admis dans le groupe distingué des savants persans. »

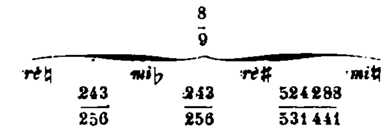
Les déclarations ci-dessus de Kiesewetter, qui établit trois phases dans l'histoire de la théorie de la musique chez les Orientaux, sont complètement chimériques et dénuées de tout fondement. Pour le prouver, nous répondrons point par point à ses déclarations :

1. — Les Orientaux avouent eux-mêmes qu'ils ont emprunté aux Grecs anciens la théorie de la musique; les ouvrages de Farabi, entre autres, contiennent à ce sujet des aveux définitifs. Donc les Orientaux n'avaient pas une théorie propre et particulière et ne devaient pas en avoir, puisque les Turcs, les Arabes et les Persans étaient, comme les autres nations, une branche de l'espèce humaine. La théorie musicale déduite par les Grecs était celle du chant humain et n'était pas seulement celle des Grecs. Il est probable que les Grecs n'avaient pas établi eux-mêmes cette théorie et qu'ils l'avaient empruntée aux Egyptiens ou à une autre nation plus ancienne. En tout cas, cette théorie était déduite de l'analyse du chant humain, et par conséquent elle était applicable à la musique de tous les peuples. D'ailleurs, les siècles ont passé, imposant beaucoup de modifications aux sciences et arts; et cependant les rapports des huit intervalles musicaux cités plus haut n'ont reçu ni changement ni perfectionnement; on constate que le chant de toutes les nations civilisées se compose de ces intervalles.

Kiesewetter n'est pas non plus dans la vérité lorsqu'il dit que dans le système oriental, le *ton majeur* étant divisé en *trois* tons, l'octave contient 17 intervalles. Comme nous avons expliqué ce point dans les pages précédentes, nous n'entrerons pas ici dans de nouveaux détails. Nous nous contenterons d'ajouter ceci : les premières pages des traités théoriques des auteurs orientaux reproduisent une ligne droite, et sur la moitié de cette ligne on trouvera 18 signes divisant l'octave en 17 intervalles; cette ligne n'a d'autre but que de montrer comment on pourra déterminer sur une corde supposée les positions des principaux intervalles; cela ne signifie point que le nombre des sons employés dans une octave est restreint à 18. Pour en donner un exemple, la corde vide était supposée toujours égale au

ré [portée] et étant notée avec un *élif* (ا), la division de cette corde qui porte la lettre (د) donne

mi♮ [portée] عشيران et les deux divisions intermédiaires portant les lettres (ب) et (ج) ne sont que le dièse et le bémol de ces deux notes naturelles *ré*-*mi*♮. Quant aux rapports qu'il y a entre ces notes, ils sont dorénavant fixés par ces auteurs comme il suit :



On voit clairement que le *ton majeur* n'est pas divisé en *trois* parties égales, et nous répétons qu'il

1. Dans le langage mystique, cette expression « bien-aimé » signifie « Dieu ».

ne faut pas croire qu'entre *ré* ♮ et *mi* ♮, on n'emploie que ces deux notes intermédiaires. Parce qu'en pratique il arrive quelquefois qu'après le *ré* ♮, la mélodie exige qu'on emploie un *mi* ♭ dans le rapport d'un *apotome* $\left(\frac{2048}{2187}\right)$ à partir du *ré ;* dans ce cas, il faut employer un *mi* ♭ plus aigu dans le rapport d'un comma de Pythagore :

$$\frac{243}{256} \times \frac{524288}{531441} = \frac{2048}{2187}.$$

Si nous ajoutons que les anciens théoriciens se proposaient de faire comprendre aux étudiants que, dans cette division du ton majeur, il y a cinq espèces d'intervalles différents, nous déterminerons leur pensée scolastique.

Il y a donc :

De *ré* ♮ à *mi* ♮ ton majeur $\left(\frac{8}{9}\right)$.
De *ré* ♮ à *mi* ♭ limma $\left(\frac{243}{256}\right)$.
De *mi* ♭ à *ré* ♯ limma $\left(\frac{243}{256}\right)$.
De *ré* ♯ à *mi* ♮ comma de Pythahore $\left(\frac{524288}{531441}\right)$.
De *mi* ♭ à *mi* ♮ apotome $\left(\frac{2048}{2187}\right)$.
De *ré* ♮ à *ré* ♯ ton mineur $\left(\frac{59049}{65536}\right)$.

Voilà ce que les anciens théoriciens orientaux se sont proposé d'établir en traçant cette ligne ; ils n'ont jamais pensé, comme le croient Kiesewetter et tant d'autres auteurs occidentaux, à déterminer les sons d'une gamme chromatique employée dans la pratique de la musique orientale.

2. — Les théoriciens persans de la fin du VIII[e] siècle de l'hégire ont beaucoup travaillé, en effet, à élargir et à détailler les œuvres de leurs devanciers. Cependant, comme Kiesewetter ne peut pas le nier, ces théoriciens ont suivi les mêmes théories. Il n'est donc pas juste de les considérer comme formant des écoles à part ; les derniers ne sont que les commentateurs des premiers.

3. — L'allégation de Kiesewetter d'après laquelle il apparaîtrait alors en Perse un système semblable au système moderne de 12 tons modérés, n'est que pure invention. Aucun document ne permet de la démontrer ; elle n'est qu'une hypothèse construite par Kiesewetter pour donner une base à ses idées préconçues.

***

On peut facilement deviner l'état d'esprit d'un Oriental qui, ayant lu seulement l'opinion de ses compatriotes sur l'origine théologique de la musique, et s'étant ainsi habitué à considérer la musique comme un don divin à tous les hommes, prend pour la première fois connaissance des textes des auteurs occidentaux concernant les diverses manifestations de l'art musical chez les différents peuples.

C'est ce qui m'est arrivé. Au temps où le cercle de mes études était exclusivement borné aux traités orientaux et où je n'avais pas encore appris le français, je ne concevais nullement que les Européens, qui ont réalisé d'immenses progrès dans le domaine scientifique et artistique, pussent se contenter, en musique, de deux *modes*, et cela sans motif pour cette préférence, alors que tant de modes, ayant chacun une couleur et une saveur spéciales, sont depuis longtemps en usage en Orient. De même, je ne m'imaginais pas qu'ils pussent regarder comme un art étrange la musique des Orientaux, qui, tout en employant les deux modes des Occidentaux, a en outre réussi à conserver les autres modes si sublimes de l'antiquité, et voir la cause de cette diversité dans « le caractère sensuel des petits intervalles de son, et dans le rapport de ce caractère avec l'organisation physique des peuples de l'Asie[1]. »

Or, au point de vue de l'organisation physique, nous ne constatons aucune différence entre les Orientaux et les Occidentaux, et en outre, nous savons que la musique orientale n'emploie pas d'intervalles plus petits que ceux de la musique occidentale. En effet, comme nous l'avons dit plus haut, le plus petit intervalle en usage chez les Orientaux est le *limma* $\frac{243}{256}$; quant au plus petit intervalle de la musique européenne, c'est — d'après les physiciens occidentaux eux-mêmes — le demi-ton mineur, qui est représenté par le rapport de $\frac{24}{25}$, certainement un peu plus petit que $\frac{243}{256}$. Il en résulte donc encore que l'allégation de l'emploi des petits intervalles n'est pas juste.

On pourra penser que ces détails ne sont pas ici à leur place ; cependant, notre but, en les donnant, est de préparer un terrain pour appuyer notre idée :

Je sais bien qu'on trouve en Europe peu de personnes qui prennent au sérieux la tradition des Orientaux sur l'origine théologique de la musique. Nous, les Orientaux, nous n'avons pas la prétention de blâmer les convictions d'autrui, mais nous constatons que, chez les Occidentaux, certaines idées qui ne sont pas très en désaccord avec la tradition orientale se sont fait jour sur ce point. Il y a seulement cette différence que la même vérité se présente, d'un côté, avec les formes luxuriantes de l'imagination orientale, et de l'autre dans la langue plus sérieuse et dans la pensée plus concrète de l'Occident.

Luther dit : « La musique est un don de Dieu. » M[me] Gottin écrit : « La musique est comme une langue universelle qui raconte harmonieusement toutes les sensations. » En parlant ainsi, ces auteurs n'ont pas fait autre chose que d'accepter l'origine théologique de la musique.

Alfred de Musset dit plaisamment de son côté : « C'est la musique, moi, qui m'a fait croire en Dieu ; » et l'Encyclopédie Larousse, en reproduisant cette parole du grand poète français, ajoute qu'en la prononçant, « Musset est à la fois très vrai et très profond ».

Mais laissons de côté toutes ces citations, et disons tout simplement que « la musique, innée chez l'homme, comme le sentiment de la parole, n'a point eu, à proprement parler, d'origine ». Nous croyons que cette thèse ne sera contestée par personne, puisqu'elle est la plus généralement acceptée par les Occidentaux et les Orientaux. Faisons une nouvelle concession, et disons provisoirement que la musique occidentale et la musique orientale sont deux musiques à part, très distinctes l'une de l'autre, comme les deux langues de deux peuples d'origine différente. Arrivé à ce point, nous pouvons émettre ce vœu, qui n'est que très logique : de même qu'un peuple apprend la langue d'un autre peuple, de même, Orientaux et Occidentaux devraient apprendre la musique

1. Cf. Fétis, ouvrage cité, tome II, pages 370 et 371.

les uns des autres; on comprendrait alors de part et d'autre que la différence imaginée n'existe qu'en apparence.

Dans ce cas, la tâche de chacun serait bien claire et bien simple : de même que les langues empruntent aux autres langues les mots qui n'existent pas dans leur vocabulaire, de même, les Occidentaux emprunteraient les divers modes qui ne sont pas officiellement acceptés par la musique moderne, et les Orientaux, à leur tour, s'empresseraient de profiter des progrès réalisés dans le domaine musical par les Occidentaux; en un mot, si, en musique, l'Orient et l'Occident se connaissaient mieux, nombre de volumes écrits jusqu'à présent sur de pures hypothèses apparaîtraient comme n'ayant aucune valeur scientifique, et tout le monde y gagnerait. C'est notre souhait le plus vif, et nous serions vraiment heureux si cette modeste étude posait la première pierre du monument qui porterait le nom d'« union musicale entre l'Orient et l'Occident ».

∴

Après la lecture du chapitre précédent, une objection peut nous être faite :

« Puisqu'on reconnaît que la musique est un don fait par Dieu aux hommes, que faut-il penser de la différence de système qui existerait, si on croit certains auteurs, entre les musiques des différents peuples? Puisque tous les peuples sont les créatures de Dieu, ne serait-il pas plus naturel que les notes qui entrent dans la composition du chant humain eussent partout entre elles les mêmes rapports musicaux? »

Les musicologues occidentaux qui ont étudié cette question, prenant en considération, avant tout, les nations non civilisées et sauvages, s'expriment ainsi :

« La musique des Européens paraîtrait monstrueuse à d'autres peuples, dont le système musical et, par conséquent, la tonalité reposent sur des bases absolument différentes. Par contre, la musique de ces peuples produirait sur nos oreilles l'effet d'une terrible cacophonie. D'où on doit conclure que, si le son est dans la nature, l'ordre de succession des différents sons pour arriver à la constitution d'une gamme, d'un système, est un fait arbitraire, qui dépend uniquement de la volonté humaine ou même de son caprice, et qui ne devient une loi que par l'habitude.

« Entre un son donné et sa reproduction à l'aigu (octave), il n'est aucun point intermédiaire qui ne puisse être considéré comme la place d'un intervalle. Tous les intervalles étant dans la nature, on peut procéder par ton, par demi-ton, tiers, quart, cinquième ou dixième de ton, et cette façon de procéder n'a de bornes que la faculté pour l'oreille de percevoir et d'apprécier l'intervalle qui sépare deux sons. Dans cet ordre d'idées, tout dépend de l'habitude et de l'éducation. »

Si on désire se faire une idée juste de cette question, il faut, avant tout, spécifier ce qu'on entend par nations non civilisées. Quelles sont ces nations? Ce sont celles qui n'ont ni art ni science, qui ne savent ni lire ni écrire et qui vivent à l'état plus ou moins sauvage. Examinons une d'entre elles. De ce que, chez elle, on aura percé un roseau au hasard, pour en tirer des sons quelconques, et de ce que, en accompagnant ces sons sur une peau tendue, on aura donné satisfaction aux auditeurs, s'ensuit-il que nous avons là une musique, un système musical, une tonalité? Nous ne le pensons pas.

Dans une autre nation, au contraire, si les arts et les sciences sont déjà cultivés, l'attention se portera aussi sur la musique, et la musique sera l'objet de traités spéciaux qui en expliqueront la théorie et la pratique.

Ce sont seulement les musiques des nations arrivées à ce degré de progrès intellectuel, arrivées à l'état d'art codifié, qui peuvent être étudiées scientifiquement.

En les étudiant, nous voyons que les lois naturelles en musique sont strictement observées par tous les peuples civilisés sans exception. Par exemple, pour avoir l'*octave* d'une note qui est donnée par la longueur totale d'une corde tendue, un Persan et un Japonais agissent de même façon, et trouvent cette *octave* au milieu de la corde. De même, si un Chinois prend le 1/3 d'une corde pour obtenir la *quinte* du son donné par la corde libre, un Européen doit faire la même opération dans le même but.

Cette coïncidence du sentiment musical ne se manifeste pas seulement pour l'*octave* et la *quinte;* les huit intervalles[1], y compris l'*octave* et la *quinte*, sont tous observés instinctivement chez les diverses nations par des chanteurs qui n'ont que des idées très sommaires sur la nature et la valeur mathématique des intervalles.

Par conséquent, se basant sur ce fait qu'entre un son donné et son octave on peut intercaler théoriquement plusieurs sons, et que de la sorte on peut concevoir des systèmes de sons composés d'intervalles indéfinis et placés à des degrés indéterminés, il n'est pas exact de conclure que chaque peuple a choisi les sons qui lui paraissaient convenables pour composer son système musical; il ne faut pas oublier que les systèmes ne sont pas le résultat de conceptions d'un homme ou d'un théoricien; le rôle de celui-ci est d'examiner les faits et d'en tirer la théorie.

Si la musique des Européens paraît quelque peu incompréhensible aux Orientaux, cela tient à deux raisons : 1° les intervalles faux de la gamme tempérée qui choquent leurs oreilles; 2° leur manque d'habitude d'entendre les sons harmonisés. D'ailleurs, rien d'étonnant à cela : si Lully était ramené aujourd'hui à la vie, il ne comprendrait pas plus que les Orientaux les compositeurs européens de notre temps qui, dans le désir de trouver de nouvelles formes et des effets originaux, emploient dans leurs œuvres des bizarreries si compliquées.

D'autre part, si la musique orientale paraît étrange aux Européens, cela provient de ce qu'ils n'ont : 1° entendu depuis l'enfance que des sons tempérés et harmonisés; 2° de ce qu'ils ne sont pas habitués à distinguer d'autres modes que les deux modes *majeur* et *mineur*.

D'après les paroles des musicologues occidentaux rapportées plus haut, le son étant dans la nature, le choix fait entre les sons pour former une gamme serait arbitraire, et ne deviendrait une loi que par l'habitude.

Nous pensons tout autrement, parce que s'il en était ainsi, il serait possible d'habituer l'oreille à n'importe quelle série de notes dont les intervalles seraient constitués au hasard d'après des rapports non musicaux. Pour donner un exemple, je forme arbitrairement une série de huit sons pouvant former une gamme et dont les nombres de vibrations sont les suivants :

1. Ces huit intervalles sont : l'octave, la quinte, la quarte, la tierce, le ton majeur, le ton mineur, l'apotome et le limma.

do	*ré*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*
1	$\frac{133}{121}$	$\frac{38}{31}$	$\frac{19}{11}$	$\frac{38}{25}$	$\frac{14}{8}$	$\frac{532}{271}$	2

Accordons les cordes d'un piano pour réaliser strictement cette gamme. Maintenant je vous laisse libre plusieurs années; répétez ces sons des milliers de fois. Est-ce que votre oreille trouvera quelque plaisir à les entendre, et surtout arriverez-vous jamais à les faire chanter à un artiste? Certainement non!...

Donc, il faut reconnaître que les *huit* principaux intervalles musicaux mentionnés plus haut et qui forment les bases rationnelles de tout système musical, soit oriental, soit occidental, sont donnés par la nature à chaque homme doué du goût mélodique; que si les différents peuples ont adopté dans leurs chants certaines dispositions de ces intervalles principaux pour en former différentes gammes, ce n'est que le résultat du rapport du caractère de ce peuple avec la nature de ces gammes, et que les diverses gammes qu'on rencontre dans le chant des différents peuples sont praticables par tous les hommes cultivés, sans distinction de race et d'origine, puisqu'elles sont toutes données par la nature, qui est la seule et commune source à laquelle s'adressent les hommes pour puiser les formes mélodiques propres à la traduction de leurs sentiments.

VI

Coup d'œil sur l'histoire de la musique chez les Turcs.

L'histoire des Turcs, le plus ancien et le plus glorieux des peuples d'origine touranienne qui ont vécu en Asie, ne contient pas de documents suffisants pour montrer le degré de leur culture intellectuelle avant la pénétration de l'Islamisme en Asie.

Il y a cependant une chose reconnue : ce peuple, depuis son origine, tout en étant très courageux et guerrier, était aussi doué d'un caractère noble et généreux et surtout très hospitalier.

Lorsque les Arabes firent la conquête de la Perse, au milieu du Iᵉʳ siècle de l'Hégire, l'Islamisme, qui y était entré avec les conquérants, continuait à élargir toujours son cercle dans l'Asie centrale, et les Turcs installés dans les diverses régions et divisés en tribus n'hésitèrent pas longtemps à embrasser la nouvelle religion.

La pénétration de l'Islamisme en Asie avait exercé une grande influence sur l'état social des peuples habitant la Perse et le Turkestan. Dès le IIᵉ siècle de l'Hégire, les musulmans asiatiques et surtout les Turcs n'étaient pas restés étrangers au mouvement intellectuel et scientifique florissant parmi les Arabes, et des étudiants turcs et persans partaient chaque année de leur pays natal pour les villes qui étaient les centres de ce mouvement, comme Bagdad et le Caire, etc., dans le but d'y faire leurs études.

Ici, nous nous trouvons dans l'obligation d'attirer l'attention du lecteur sur une vérité qui est malheureusement mal connue jusqu'à présent en Europe.

Dans les premiers siècles de l'Hégire, l'idée de nationalisme n'apparaît pas encore parmi les divers peuples qui embrassaient l'Islamisme. Turcs, Arabes et Persans, une fois devenus « meslem », oubliaient toute idée de désunion en se soumettant à la parole de Mahomet qui avait dit : « Les musulmans sont frères. » D'autre part, on sait que le peuple turc, depuis les temps anciens, était divisé en deux sections : ceux qui habitaient l'est du Turkestan s'appelaient *Oïgours*, et ceux qui étaient campés à l'ouest prenaient le nom de *Turcs* ou *Turkmènes*. A l'origine, les *Oïgours* étaient plus civilisés; leur langue était la langue littéraire des Turcs; ils avaient même des livres écrits avec leurs propres caractères. Plus tard, les prêtres nestoréens qui voyageaient parmi les Turcs, avaient appris aux Mongols et aux *Oïgours* une écriture empruntée à la Syriaque; jusqu'à l'adoption de l'Islamisme, la langue turque admettait cette écriture, et on possède aujourd'hui des livres très anciens écrits avec ces caractères. Mais une fois que l'Islamisme fut officiellement adopté, en l'an 350 (961 de J.-C.), par les souverains turcs, l'écriture en question se vit complètement abandonnée pour les caractères arabes; comme les savants et les littérateurs turcs apprenaient à la fois les langues arabe et persane, les savants turcs écrivaient le plus souvent leurs ouvrages scientifiques en arabe[1], et quelquefois en persan, cette dernière langue étant plutôt considérée comme une langue littéraire.

Les historiens occidentaux se sont presque tous trompés sur ce point, lorsqu'ils écrivirent l'histoire de la civilisation musulmane, parce qu'ils ont considéré comme Arabes ceux qui, parmi les savants turcs, ont écrit les ouvrages en arabe, et comme Persans ceux qui ont écrit en persan. Les déductions faites de ce point de départ inexact ont donné des résultats tout à fait contraires à la vérité.

Les noms de Farabi et d'Avicenne nous en fournissent des exemples éclatants. Comme nous l'avons dit plus haut, *Farabi* était Turc; cependant, les historiens occidentaux, voyant que ses ouvrages étaient écrits en arabe, le nomment : « Célèbre théoricien arabe! » De même, *Avicenne*, qui fait la gloire des Turcs, est regardé par les mêmes historiens comme « le plus célèbre des médecins arabes[2] ».

***

S'il en faut juger par les anciens livres qui nous restent des premiers siècles de l'Hégire, on doit admettre que c'est *Farabi* qui, le premier parmi les Turcs, a écrit un traité sur la théorie de la musique. La date de naissance de *Farabi* n'est pas fixée; mais comme les biographes s'accordent à dire qu'il avait plus de 80 ans lorsqu'il est mort en l'an 339, nous pouvons établir qu'il est né vers l'an 259, c'est-à-dire vers la seconde moitié du IIIᵉ siècle de l'Hégire.

Farabi dit en effet, dans la préface de son ouvrage intitulé *Grand livre de musique*[3], كتاب الموسيق الكبير qu'il a lu les auteurs anciens qui, avant lui, ont écrit sur la théorie de la musique; cependant, comme il ne précise pas quels sont ces auteurs qualifiés par lui, d'« anciens », nous aimons à croire que les auteurs

1. Parce que, dans les temps dont nous parlons, la langue arabe jouait le même rôle chez les Orientaux que le latin a joué autrefois parmi les Européens.

2. Cf. Fétis, *Biographie universelle des musiciens,* tome I, page 175.

3. Kosegarten a reproduit les principaux passages de cet ouvrage de Farabi et en a donné la traduction latine dans son livre intitulé : *Alii Ispahanensis liber cantilenarum magnus*. Kosegarten s'est trompé aussi en regardant *Farabi* comme un théoricien arabe, qui explique et commente la théorie grecque pour l'appliquer à la musique des Arabes (!). Ainsi que le montre notre étude, il n'y a pas en réalité de théories différentes pour la musique des Arabes, Turcs et Persans; la théorie mathématique des sons musicaux était la même et applicable à la musique de tous les peuples, soit orientaux, soit occidentaux, ainsi que cela se passe aujourd'hui encore.

en question n'étaient nullement des Turcs, mais au contraire, des auteurs grecs chez qui il a puisé la théorie musicale, et que par le terme d' « *auteurs modernes* », il visait plutôt le célèbre Khalil (mort à Damas en 170) et quelques autres parmi les Arabes qui ont écrit, les premiers, des ouvrages sur la musique[1].

Notre but étant de jeter un coup d'œil sur l'histoire de la musique chez les Turcs, il est certes hors de notre cadre de parler du contenu de l'ouvrage de ce grand théoricien turc. Nous nous contenterons de dire que les principes théoriques et les jugements et considérations de Farabi sont tellement solides que les auteurs venus après lui n'ont fait que suivre ses traces; c'est là une preuve brillante de son érudition en la matière.

Après Farabi, le théoricien turc dont nous possédons les ouvrages est Ibni-Sina, qui est connu en Europe sous le nom d'Avicenne (370-428).

L'ouvrage principal d'Avicenne sur la musique se trouve dans son grand livre nommé *El-Chifa*, كتاب الشفا et en forme le 12e chapitre.

Ces deux ouvrages de Farabi et d'Avicenne sont restés pendant deux ou trois siècles la seule source autorisée de tous les musicologues de l'Orient; en effet, pendant cette longue période, on ne voit aucune citation, même dans les livres biographiques, attestant l'apparition d'un écrivain sur la musique soit chez les Turcs, soit chez les Arabes et Persans.

La cause de ce long silence venu après le réveil des idées, dans le monde musical de l'Orient, par suite des ouvrages de ces deux grands théoriciens, peut être attribuée à ce que, dans ce temps-là, l'ordre et la tranquillité n'étaient pas établis de façon durable, en Asie centrale et aux environs, sous un gouvernement fort et régulier.

Enfin, un théoricien turc, nommé Safi-ed-din Abdul-Moumin, qui vivait sous le règne du dernier calife abbasside Mustassim, dans le milieu du VIIe siècle de l'Hégire, a pu clore cette période de stagnation en écrivant deux ouvrages sur la théorie musicale; l'un d'eux porte le nom de *Chérèfié* (شرفيه) et l'autre *Kitâb-ul-edvar* (كتاب الادوار). De ce que les ouvrages de ce théoricien sont écrits dans la langue arabe, il ne faut pas déduire qu'il a parlé d'une théorie spéciale qui serait celle de la musique arabe.

A l'appui de notre assertion, nous pouvons rappeler un passage du compte rendu de la première séance[2] de la 6e session du Congrès international des Orientalistes à Leyde (section sémitique). M. Land y ayant exposé le résultat de ses recherches sur l'histoire de la gamme arabe, M. Carlo Landberg a attiré l'attention de son collègue sur certaines questions y relatives, et au cours de ses observations, en parlant de l'ouvrage d'Abd-ul-Moumin, *Chérèfié*, il déclare textuellement ceci :

« Dans tout l'ouvrage, cette musique, alors comme aujourd'hui d'un emploi général en Orient, n'est pas une seule fois appelée *arabe*[3]. »

Cela confirme sans doute notre thèse, qui consiste à soutenir qu'il y a un instinct musical universel donné par la nature à tous les hommes, et que cet instinct est développé par le progrès de la culture intellectuelle d'après le goût particulier de chaque nation et d'après le milieu où il est cultivé; par conséquent, il existe une théorie universelle de la musique, et cette théorie est applicable en principe à la musique de tous les peuples orientaux et occidentaux.

Le *Chérèfié* d'Abd-ul-Moumin fut commenté et discuté, plus tard, par le célèbre encyclopédiste persan *Koutb-ed-din Mahmoud ben Massoud Chirazi*, dans la partie musicale de son œuvre colossale nommée *Durret-ut-tadje li gourret-it-Dibadj*. Koutb-ed-din est mort en 710 de l'Hégire (1310 de J.-C.).

Il est bon de remarquer aussi que *Koutb-ed-din*, étant d'origine persane, n'a nullement songé, en commentant et discutant l'ouvrage d'un Turc, à souffler mot des prétendues différences qui existeraient, selon les auteurs modernes, entre la musique de son peuple et celle des Turcs. Ce sont là des documents irréfutables : ils affirment, une fois de plus, que chez les Orientaux on n'a même pas pensé à l'existence de diverses théories, dont l'une serait celle de la musique turque, et l'autre celle de n'importe quelle autre musique, arabe ou persane.

∴

L'attention de nos lecteurs est peut-être attirée sur ce point que les renseignements donnés jusqu'ici par nous sur l'histoire de la musique turque consistent dans l'énumération des noms des ouvrages écrits par les Turcs et de ceux de leurs auteurs, et que nul document n'est apporté pour donner une idée pratique de l'état de cette musique dans les siècles dont nous avons parlé. Il ne faut pas oublier que, durant ces siècles, la notation musicale, dans le sens moderne, n'était pas usitée parmi les musiciens turcs; il en résulte que les compositions des maîtres de ce temps sont perdues à jamais; par conséquent, nous l'avouons avec regret, nos renseignements sont forcément restreints au domaine théorique et bibliographique.

Mais il faut ajouter que Farabi et Avicenne n'ont pas écrit leurs ouvrages en se retirant dans leur cabinet, et en compulsant seulement les anciens auteurs grecs relatifs à la musique dont ils ont pu trouver certains exemplaires; par exemple, Farabi, au chapitre des instruments de musique de son livre, parle longuement, entre autres, du *tambour de Bagdad* et du *tambour de Khorassan*, qui étaient en usage chez les artistes musiciens de son temps; il donne des détails très minutieux sur le nombre des touches de ces instruments et sur les proportions qui existent entre ces touches. Ces détails et tant d'autres montrent amplement que Farabi n'est pas un simple traducteur des anciens auteurs grecs; mais au contraire un théoricien de grand talent qui a étudié à la fois les écrits des anciens et la musique pratique de son temps dans diverses contrées, et en a

1. Pour donner une idée juste, je donne ici la traduction de la phrase de *Farabi* qui se trouve à la première page de son ouvrage. L'auteur, s'adressant à un protecteur qui l'a prié d'écrire un traité sur la musique, dit ceci : « Avant d'exaucer ta demande, j'ai jugé nécessaire d'examiner les traités musicaux écrits par les anciens et parvenus jusqu'à nous, ainsi que les traités musicaux de ceux qui sont venus après ces anciens, écrits dans un temps plus proche de nous. »

2. Cf. 2e volume, page 132, Leyde. — E.-J. Brille, 1884.

3. Après cette phrase, M. Landberg demande : « Mais où faut-il donc chercher la musique arabe? » Il répond : « Il faut aller chez les Bédouins et chez les populations sédentaires de l'intérieur. Là, on entendra le vrai chant, la vraie musique arabe. » De notre côté, nous lui répondrons : « Certainement, les traités théoriques ne sont pas des phonographes, et, en les parcourant, on ne peut pas arriver à entendre la pratique de l'art; mais si vous allez chez les Bédouins et si vous arrivez à analyser leur chant, vous trouverez que les sons qui le composent sont tout à fait conformes à la théorie expliquée dans l'ouvrage d'Abd-ul-Moumin lui-même. »

recueilli les principes théoriques dans le livre qu'il a composé.

En conséquence, quoiqu'il ne nous reste pas de mélodies composées à cette époque, nous n'en possédons pas moins des renseignements suffisants sur les habitudes de ces maîtres et sur les modes et les rythmes employés par eux, ce qui est très précieux pour nous.

Dans les dernières pages de son *Chéréfié*, Safi-ed-din insère, il est vrai, un petit exercice mélodique, en notation alphabétique; mais ce morceau est très simple et ne donne pas une idée bien claire du style musical du temps.

Si nous faisons exception pour cette petite mélodie de Safi-ed-din, nous rencontrons la plus ancienne mélodie turque écrite dans l'ouvrage du distingué auteur qu'est Abd-ul-Kadir, nommé *Mékacid-ul-elhan*. Kiesewetter, dans sa *Musik der Araber*, a voulu, pour la première fois parmi les Occidentaux, traduire cette mélodie; mais sa traduction a pris une forme si désordonnée que Fétis, de son côté, a éprouvé la nécessité de la corriger et d'en donner une traduction soi-disant correcte[1]. Malheureusement, Fétis n'a pas réussi davantage; il a déformé complètement le rythme qui est l'âme, pour ainsi dire, de ce morceau.

Le rythme en question est celui qui est connu chez les musiciens du siècle sous le nom de *Rémel* (12 battements)[2] et qui est composé de la réunion de deux pieds rythmiques; l'un de ces pieds est un *trochéo-bacchius* :

— ◡ ◡ — —

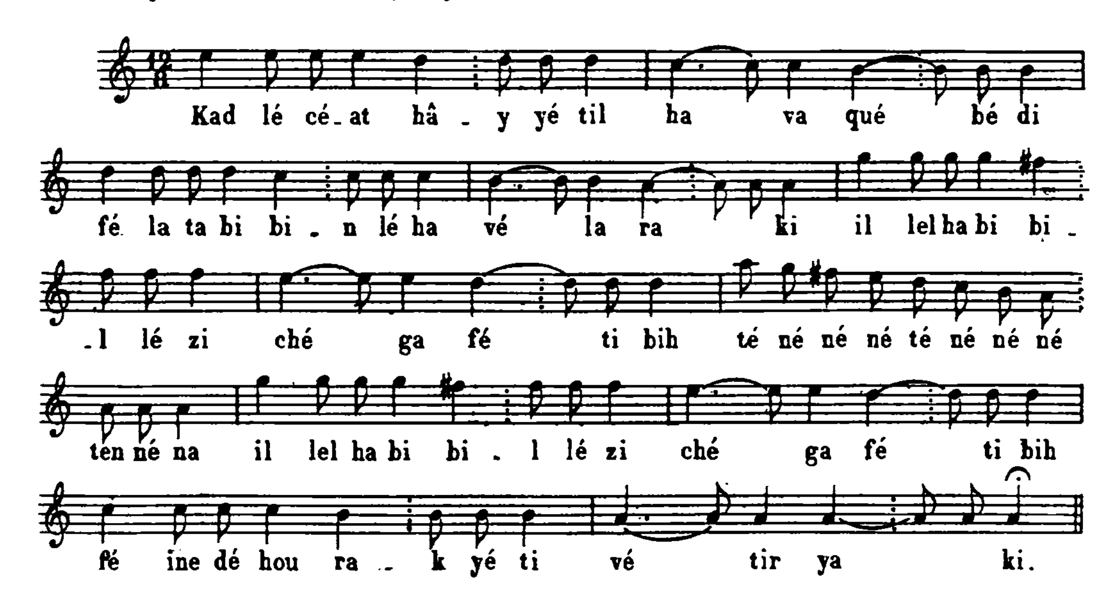
et l'autre est un *anapeste* :

◡ ◡ —

Dans ce cas, le rythme *Rémel* prend la forme suivante :

12/8 f d • f • f • • [3]

Vu l'importance historique de cette mélodie, à laquelle Fétis donne le nom d' « intéressant monument archaïque », nous en donnons une traduction exacte :



⁂

Sous la dynastie des Seldjoukides, qui ont établi leur capitale à Conia depuis l'an 477 jusqu'à 699 de l'Hégire (1084-1299 de J.-C.), la musique était très en vogue, surtout lorsque brillait dans cette ville le célèbre philosophe mystique des Turcs nommé Djélal-el-din Roumy (604-672), fondateur du rite des *Mévlevis*, dit improprement, dans le langage des touristes, derviches-tourneurs. Comme les cérémonies en l'honneur de ce saint étaient célébrées avec de la musique vocale et instrumentale, Conia était devenue une des villes où on cultivait le plus la musique.

En 699, les Seldjoukides ayant vu s'éteindre leur dynastie, Osman Ier avait fondé l'empire des Turcs ottomans.

On ne peut nier que la principale occupation des premiers empereurs turcs ait été la conquête de nouveaux pays et l'agrandissement de leur empire. Cependant, dans les villes conquises ils faisaient immédiatement construire une mosquée et, près d'elle, un collège destiné aux étudiants en théologie, un établissement de charité pour nourrir les pauvres, un bain et d'autres fondations pieuses. Ainsi, tout en continuant la conquête, les sultans favorisaient le progrès des arts et des sciences.

L'estime des empereurs turcs pour tout ce qui se rapportait à l'instruction publique de l'empire attirait dans la capitale ottomane les plus célèbres savants des d'autres pays musulmans. Abd-ul-Kadir lui-même, dans le but de féliciter le sultan Amurat II de son avènement au trône, était venu de Samarkande à Brousse en 826, et avait présenté au pied du trône

1. Cf. *Hist. gén. de la musique*, tome I, page 141.

2. Le rythme *Rémel* a encore d'autres formes qui ont entre elles plus ou moins de différences.

3. En examinant ce rythme, on peut penser qu'il serait plus logique de le considérer comme composé de deux fois l'élément ♪♩♩♪ Cette interprétation serait erronée, parce qu'alors le rythme devient un ensemble de deux *choriambes*, et entre ces deux rythmes, au point de vue de la position des temps forts, demi-forts et faibles, il y a une différence très sensible. Nous avons marqué ci-dessus dans le texte les temps forts par un *f*, les demi-forts par un *d* et les faibles par un point. Tandis que dans le rythme composé de deux *choriambes* ces temps se présentent de la façon suivante :

12/8 f d • • f d • •

son livre nommé *Mékacid-ul-elhan*, qu'il avait dédié au nouveau sultan[1].

Mais les événements politiques ayant obligé cette année-là le sultan Amurat à quitter Brousse pour passer en Roumélie, Abd-ul-Kadir ne profita pas longtemps de la faveur impériale, et, voyant que la situation du pays n'était pas favorable aux muses, il revint à Samarkande. Jusqu'à sa mort, il ne quitta plus cette ville, où il resta attaché au service du sultan Chah-Roukh, fils du grand Tamerlan. Il est mort en 838.

Abd-ul-Kadir a écrit deux autres ouvrages qui ne se trouvent pas dans les bibliothèques d'Europe. L'un d'eux porte le titre de *Djami-ul-Elhan* جامع الالحان, et se trouve à la bibliothèque de Nouri-Osmanié sous le n° 3644; cet exemplaire autographe fut écrit en 818 et dédié au sultan Chah-Roukh. Le second est un commentaire du livre susdit de Safi-ed-din, nommé *Kitab-ul-edvar;* ce commentaire se trouve aussi à la même bibliothèque n° 3651; il serait le dernier ouvrage de l'auteur, puisque ses autres travaux y sont tous cités.

Par ces trois ouvrages d'Abd-ul-Kadir, on apprend qu'il a tout d'abord écrit un livre très détaillé sous le titre de *Kinz-ul-elhan* كنز الالحان et qu'il a ajouté à la fin de cet ouvrage la musique *notée de toutes ses compositions*. Nous avons fait beaucoup de recherches pour retrouver cet ouvrage; comme elles sont restées infructueuses, il y a lieu de penser qu'il est perdu, et cela est très regrettable, surtout si cet ouvrage contenait de la *musique notée*.

Les auteurs européens regardent Abd-ul-Kadir comme un théoricien *persan*[2], mais ce n'est pas exact, parce que le lieu de sa naissance, la ville de *Méragah*, est situé dans la province d'*Azerbaïdjane*, et que les populations de cette province sont des tribus turkmènes parlant une langue qui porte le nom de *langue turkmène*[3].

Qu'Abd-ul-Kadir ait écrit ses ouvrages en langue persane, comme nous l'avons remarqué plus haut, c'est la conséquence d'un usage établi entre les savants, usage d'après lequel la langue scientifique et artistique était pour le premier degré l'arabe, et pour le second degré le persan. Par conséquent, nous n'avons aucune raison de ne pas admettre Abd-ul-Kadir parmi les théoriciens turcs.

Il existe encore aujourd'hui quelques morceaux de musique vocale de longue haleine nommés *Kiar* et qui sont attribués à Abd-ul-Kadir; les amateurs turcs de musique ancienne les conservent avec jalousie et ne veulent pas les faire écrire, de peur qu'un jour ils ne tombent entre des mains incapables de les apprécier. Moi-même, j'ai eu de grandes difficultés à les acquérir, mais enfin, après beaucoup de sacrifices, j'ai réussi à les avoir tous. Il est certain que, ces morceaux nous arrivant de bouche en bouche par la tradition, personne ne peut prétendre qu'ils soient intacts et strictement conformes aux originaux. J'en fis l'observation, il y a quelques années, à un vieil amateur de musique turque ancienne; il me répondit par le proverbe turc :

Quoique la mosquée soit démolie
Son autel reste encore en place!

En effet, il faut avouer que ces morceaux présentent une curieuse solidité de style et une simplicité inimitable, qui obligent les connaisseurs à proclamer leur originalité.

Sous le règne d'Amurat II, apparut chez les Turcs un autre auteur nommé Kizr-ben-Abdallah; sur l'ordre du sultan, il écrivit un traité de musique dont je possède l'exemplaire probablement unique à Constantinople; le second exemplaire se trouve à Berlin[4]. C'est le quinzième ouvrage parmi les dix-huit dont la liste se trouve au commencement de la *Musique des Arabes* de Kiesewetter, et qu'il a consultés avant d'écrire son livre.

Si on lit la préface de l'ouvrage de Kizr-ben-Abdallah, on voit qu'Amurat II estimait beaucoup les musiciens et assistait aux concerts qu'ils donnaient à la cour même du souverain. Sous son règne, s'illustrèrent des maîtres distingués comme Ustad Sinan, un des courtisans du sultan, Ustad Hadji Ali, Ustad Husséïn, Ustad Ali, qui étaient instrumentistes, et encore deux autres nommés Ustad Emin et Ustad Mohammédi, remarquables par la beauté de leur voix et leur habileté dans l'art du chant.

Sous le même règne, un autre écrivain musical, qui s'appelait Ahmed Oglou Chukrullah, a traduit en turc le *Kitab-ul-Edvar* d'Abd-ul-Moumin; j'en possède un exemplaire que je crois aussi unique à Constantinople. Cet écrivain ne s'est pas contenté de traduire l'ouvrage en question, et, à la fin de sa traduction, il a ajouté, en 21 chapitres, beaucoup de précieux détails sur les instruments de musique en usage dans ce temps chez les Turcs, et sur d'autres questions relatives à la musique.

Le siècle du sultan Mahomet II, conquérant de Constantinople, n'a vu qu'un seul théoricien de la musique parmi les Turcs; c'est Abd-ul-Aziz, qui était le fils du célèbre Abd-ul-Kadir. Son ouvrage *Nuquavet-ul-Edvar* نقاوة الادوار est dédié au sultan Mahomet II; cela nous permet de penser qu'Abd-ul-Aziz, après la mort de son père, quitta Samarkande pour venir à Constantinople afin de présenter son ouvrage au sultan. Un seul exemplaire de ce livre est conservé à la bibliothèque de Nouri-Osmanié, n° 3646.

Le fils et successeur de Mahomet II, le sultan Bajazet II, quoique pieux, encourageait beaucoup les arts; sous son règne, on a compté deux auteurs d'écrits relatifs à la musique. L'un d'eux est Cheih Mohammed ben Abd-ul-Hamid-ul-ladiki et s'est illustré par deux ouvrages sur la musique, dont l'un surtout est très important. Ces deux ouvrages du Cheih Mohammed sont restés ignorés des musicologues occidentaux.

Comme on le voit par le mot *ladiki*, qui est le surnom du Cheih Mohammed, cet auteur est originaire du village de *Laodicée*, situé en Asie Mineure tout près d'*Amassia*. Le sultan Bajazet II, avant son avènement au trône, étant le gouverneur général de la province d'Amassia, Cheih Mohammed s'était attaché à ce prince héritier; après l'avènement au trône de celui-ci, il a écrit son ouvrage qui a pour titre *El-Fethié*

1. Un exemplaire autographe et original de ce livre précieux est le joyau de ma bibliothèque particulière. Je l'ai acheté, à Constantinople, aux enchères publiques, en 1893, au prix insignifiant de 100 francs. Le même ouvrage se trouve à la Bibliothèque de Leyde, n° 1061.

2. De son côté, H. Riemann le qualifie « écrivain musical arabe ». Cf. la première page de son *Dict. de musique*.

3. M. Léon Cahun, dans son *Introduction à l'histoire de l'Asie : Turcs et Mongols*, dit de cette province : « L'Azerbaïdjane, pays turc par la langue et la population depuis de longues années, s'était donné volontairement à Timour. » Cf. page 489. Cet ouvrage a paru chez Armand Colin et C[ie], à Paris, en 1896.

4. A la bibliothèque de Berlin, Collection Dirz.

تحفه et qu'il dédia à son auguste maître. L'unique exemplaire de cet ouvrage se trouve à la bibliothèque du couvent des derviches tourneurs situé à Yéni-Capou, en dehors de l'enceinte de Constantinople.

L'autre ouvrage du Cheih Mohammed est moins détaillé et se trouve à la bibliothèque de Nouri-Osmanié, n° 3655.
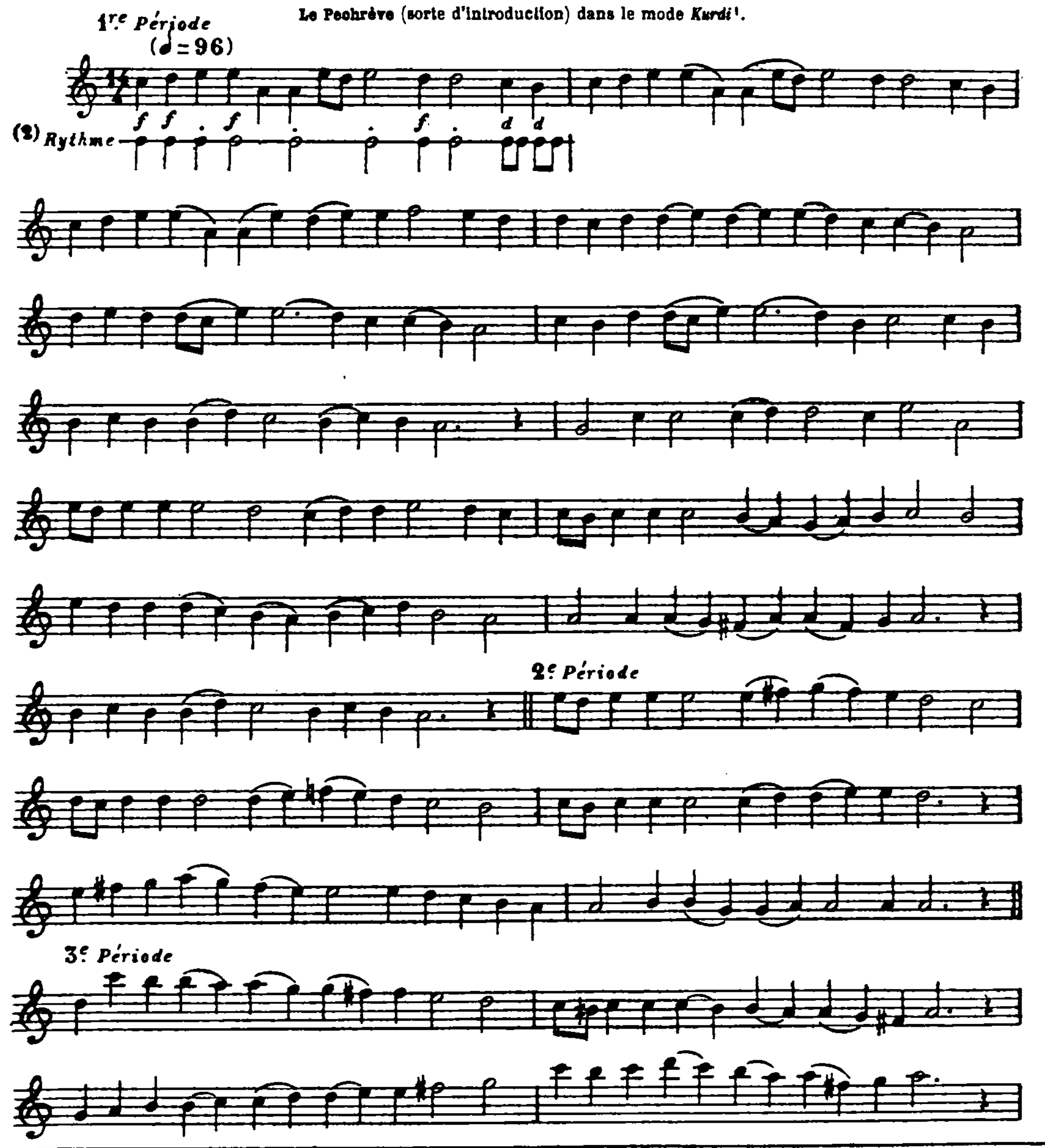
Le second auteur du siècle de Bajazet II s'appelle Mahmoud; c'est le petit-fils du célèbre théoricien turc Abd-ul-Kadir; son ouvrage a pour titre *Mékacid-ul-Edvar* مقاصدالادوار, et se trouve déposé à la bibliothèque de Nouri-Osmanié, n° 3649.

Le prince *Korkoude,* second fils du sultan Bajazet et qui est plus connu chez les Européens sous le nom de *Korat,* occupe une place distinguée dans l'histoire de la musique turque. Ce prince, d'ailleurs très instruit, était, durant la vie de son père, gouverneur de Tékié en Asie Mineure. Il y apprit, entre autres sciences, la musique d'un maître consommé qu'il avait fait venir de Perse; ce maître s'appelait Zeyn-el-Abidin. Il aurait même inventé un instrument de musique du nom de *Rouh-Efza;* mais, malheureusement, on n'a pas de détails suffisants sur la forme et le genre de son invention.

Cependant sa biographie relate qu'il a composé un certain nombre de mélodies. Curieux de posséder celles-ci, j'ai fait beaucoup de recherches, et j'ai été assez heureux pour en retrouver une qui est écrite, dans un recueil ancien, avec la notation alphabétique des Turcs. Je donne ici la traduction de cette mélodie tout à fait *inédite* même pour les Turcs. Lorsque je joue cette mélodie, je ne puis m'empêcher d'éprouver un sentiment d'affliction, ce morceau mélancolique évoquant dans ma pensée la fin tragique du malheureux prince *Korkoude,* mis à mort par son petit frère le sultan Sélim Ier en 1513.

Voici la mélodie de *Korkoude :*

Le Pechrève (sorte d'introduction) dans le mode *Kurdi*[1].



1. Ce mode n'est autre chose que le mode nommé *Husséyni;* mais comme les Kurdes l'emploient souvent, lorsqu'on imite leur manière particulière, on l'appelle *Kurdi,* c'est-à-dire à la manière des Kurdes.

2. Les temps forts sont marqués par un *f*, les temps faibles par un point, et les demi-forts par un *d*.



Bien que l'histoire de la musique chez les Turcs ottomans jusqu'à la fin du règne de Bajazet II soit chargée d'événements, elle est tout à fait vide au point de vue musical, pendant plus d'un siècle après le règne de cet empereur.

En effet, les premiers empereurs ottomans étant affiliés au rite de *Mevlana Djélal-ed-din Roumi* (fondateur du rite mystique des derviches tourneurs), et portant souvent même le *sikké*[1], aimaient beaucoup à entendre le *Néi*[2], le *Rebab*[3] et autres instruments, et ce goût avait assez contribué à la culture de la musique chez les Turcs. Cependant, les sultans qui sont arrivés au trône à partir de Sélim Ier ont consacré la plus grande partie de leur temps à des guerres tant intérieures qu'extérieures; ils n'ont pas pu s'occuper des musiciens, et il en est résulté naturellement que ceux-ci sont devenus de plus en plus rares.

Ce temps d'arrêt continua jusqu'au règne du sultan Amurat IV. Lorsque, en 1048 de l'Hégire, cet empereur conquit Bagdad, il trouva parmi les esclaves de la guerre un musicien très habile qui s'appelait *Chah-Couli*. Le sultan l'avait emmené avec lui à Constantinople et l'avait chargé de ramener le goût de la musique chez les habitants de la capitale de son empire. L'arrivée de *Chah-Couli* à Constantinople a ouvert en effet une ère nouvelle dans l'histoire de la musique turque.

Demetrius Cantimir donne[4] à ce sujet les détails suivants :

« La cruauté qu'Amurat exerça en cette occasion tirera à jamais les larmes des yeux des Perses. Car il résolut de n'épargner aucun captif de quelque condition qu'il fût, et de les faire tous égorger. »

« L'exécution étant commencée, il se trouva un musicien qui supplia l'officier de suspendre pour un moment sa mort, et de lui accorder la grâce de pouvoir dire un mot au sultan. On le mena en présence d'Amurat, et on lui demanda ce qu'il avait à dire. « O très sublime Empereur, dit-il, ne souffrez pas « qu'un art aussi excellent que la musique périsse « aujourd'hui avec *Schah-Culi*, avec moi, dis-je, qui « suis serviteur de l'empereur (le nom lui en est « resté depuis). Non, je ne regrette pas la vie pour la « vie même, mais seulement pour l'amour de la mu- « sique, dont je n'ai pu encore atteindre toutes les « profondeurs. Laissez-moi encore quelque temps tra- « vailler à me perfectionner dans cet art divin ; et si « je suis assez heureux pour arriver au point où j'as- « pire, je me croirai mieux partagé que si je possédais « votre empire. » On lui accorda de montrer un essai de sa capacité. Il prit en mains un *Scheschdar*, et, accompagnant l'instrument de la voix, il joua d'un ton si tendre la prise tragique de Bagdad et le triomphe d'Amurat, que ce prince fondit en larmes et continua d'être attendri aussi longtemps que le musicien se fit entendre. L'empereur, en considération de son talent, ordonna non seulement qu'on sauvât la vie à ceux qui n'étaient pas encore exécutés, mais de plus, qu'on leur rendît la liberté. Et pour ce qui est du musicien, Amurat l'emmena avec lui à Constantinople, et en fit depuis un très grand cas; aussi fit-il revivre en Turquie ces pièces inimitables de musique qu'il avait composées en Perse, et qui semblaient avoir été ensevelies sous les ruines de Bagdad. »

Après les sultans qui ont succédé à Amurat IV, les règnes de Mahomet IV et Ahmet III nous donnent beaucoup de compositeurs très distingués, par suite de l'accueil empressé que ces sultans faisaient à la musique et aux musiciens.

Le prince Cantimir de Moldavie, auteur de l'histoire à laquelle nous avons emprunté le passage ci-dessus, est, lui aussi, un des musiciens qui se sont illustrés à Constantinople, dans la musique turque, sous le règne d'Ahmet III.

Cantimir s'attribue l'invention d'une notation musicale[5] employant les lettres de l'alphabet turc; cependant, comme nous l'avons dit plus haut, une telle notation était déjà connue au temps d'Abd-ul-Kadir et employée par cet auteur dans ses ouvrages. En outre, le codex n° 1247, conservé à la bibliothèque du couvent des derviches tourneurs situé à Yéni-Capou (Constantinople), et qui a appartenu au célèbre flûtiste turc *Nayi Osman Dédé*[6], devenu plus tard supérieur de ces derviches au couvent de Coulé-Capouci (*Péra*), démontre que ce musicien écrivit les compositions musicales de son temps avec une sorte de notation dont les signes sont empruntés à l'alphabet turc, et en même temps la biographie de Nayi Osman Dédé assure qu'il est inventeur d'une espèce de notation conçue de la même manière. D'ailleurs, entre les signes adoptés par *Cantimir* et *Nayi Osman Dédé*, on remarque des différences assez sensibles; par exemple, pour la note عجم, *Cantimir* adopte seulement la lettre *mim* (م), tandis que dans la seconde on emploie les deux lettres *mim* et *ha* réunies ainsi : (مح).

De telles différences, on peut conclure que Cantimir n'est pas, comme il le prétend, le premier inventeur d'une notation chez les Turcs. D'après les documents que nous possédons, nous pensons plutôt qu'il n'a fait que reproduire un système particulier de notation dont la forme et les bases remontent chez les Turcs au commencement du IXe siècle de l'Hégire.

Mahmoud Ier (1730-1754 de J.-C.), vingt-quatrième sultan de la dynastie ottomane, était un musicien de grand talent, et quelques-unes de ses compositions, sauvées de l'oubli, sont très prisées par les amateurs de musique ancienne.

Le sultan Sélim III, qui monta sur le trône de ses ancêtres en 1203 de l'Hégire (1788 de J.-C.), doit être considéré à juste titre comme le Mécène des musiciens en Turquie. C'est vraiment sous le règne de Sélim III que la musique turque a atteint l'apogée de la perfection et du progrès. Sélim était déjà lui-même un musicien et un compositeur consommé, lorsqu'il n'était

1. Espèce de bonnet long en laine que portent les derviches tourneurs.
2. Espèce de flûte en roseau que jouent les sectateurs de *Mevlana*.
3. Espèce de rubèbe.
4. Cf. *Histoire de l'empire othoman*, tome III, page 101. Paris, M. DCC. XLIII.
5. Cf. son histoire, tome II, page 236. En effet il y dit : « Et c'est à moi que les Turcs sont redevables de notes pour conduire les airs, méthode qui leur étoit inconnuë et que j'ai inventée. »
6. Il est mort en 1172 et a été inhumé dans le mausolée réservé aux supérieurs de ce couvent. C'est lui qui est l'auteur du très remarquable poème qui raconte le récit de l'ascension de Mahomet ; on dit qu'il l'a écrit et mis en musique en une seule nuit.

encore qu'héritier présomptif. Après son avènement au trône, il ne cessa de s'intéresser à la musique et aux musiciens, et honora ces derniers de faveurs toutes particulières.

Son attachement pour cet art eut pour effet l'apparition d'écrivains musicaux, qui manquaient depuis des siècles parmi les Turcs. Abd-ul-Baki Dédé, supérieur du couvent de Yéni-Capou, appartenant aux derviches Mevlévis (tourneurs), à qui on peut donner le nom de Bénédictins turcs[1], a écrit en 1207, sur l'ordre impérial, un traité pratique de musique[2]; Sélim l'apprécia beaucoup, et, comme les deux systèmes de notation turque de Nayi Osman Dédé et de Cantimir étaient tombés en oubli et en complète désuétude, il lui ordonna de composer un ouvrage qui pût contenir les règles à suivre pour écrire la musique.

Abd-ul-Baki Dédé, se soumettant à l'ordre du souverain, imagine un troisième système de notation alphabétique qui diffère beaucoup de ses deux devanciers. Il explique les règles de cette notation dans une notice nommée *Tah-ririé* (traité de notation), dédiée et soumise au sultan.

Les compositions de Sélim sont assez nombreuses; la plupart existent encore.

Le sultan Mahmoud II (1808-1839), qui a fait détruire les janissaires, était aussi un amateur passionné de musique, et, sous son règne, la musique turque a pu conserver l'éclat qu'elle avait sous le règne de Sélim. On possède de ce sultan des chansons dont la valeur artistique est au-dessus de celle des chansons des plus célèbres compositeurs de son temps.

Après la mort de Mahmoud II, quoique le sultan Abd-ul-Médjid, son fils, aimât la musique turque et la tînt encore très en faveur, sous le règne de son successeur, le sultan Abd-ul-Aziz (1860-1876), la musique européenne commença à envahir le Palais et les hautes classes de la société turque.

Avant la destruction du corps des janissaires par le sultan Mahmoud II, en 1826, la musique militaire des Turcs avait une physionomie tout à fait originale. La gravure suivante montre cette musique donnant un concert devant le palais impérial :

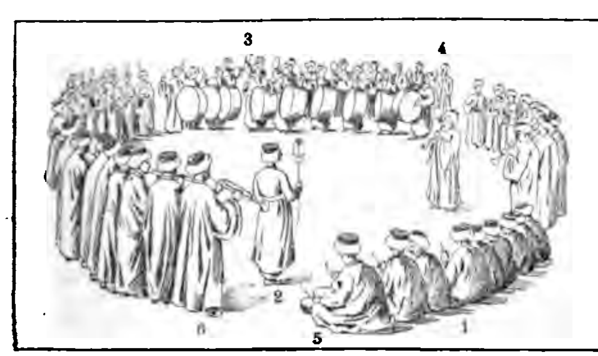


Fig. 501.

La bande turque était essentiellement divisée en 6 classes, et chacune de ces classes était composée de 9 personnes. La première de ces classes comprenait les joueurs de *zourna* (espèce de hautbois turc); leur chef portait le titre de *Mehter-Bachi* (chef de musique, n° 1 du dessin); il ne dirigeait pas, comme les Européens, la baguette en main; il jouait lui aussi de son *zourna*, et se tenait seul, au milieu du cercle formé par ses artistes.

2° Les *Itch-Oglan Bachtchâvouch-lari;* leur chef (n° 2) se tenait également au milieu de la bande et en face du chef de musique; chacun d'eux tenait un pavillon chinois.

3° Les joueurs de grosse caisse; leur chef (n° 3) portait le titre de second chef de musique.

4° Les joueurs de *zil* (espèce de cymbale). Ils étaient aussi au nombre de neuf avec leur chef (n° 4) et prenaient place en arrière des joueurs de grosse caisse.

5° Les joueurs de *nakara* (espèce de petite timbale). Toute la bande se tenait debout, excepté ceux qui jouaient de la *nakara;* ils s'asseyaient par terre ainsi que leur chef (n° 5).

6° Les joueurs de *borou* (espèce de trombone); ils avaient aussi un chef (n° 6) qui portait le titre de *borizanbachi.*

Le sultan Mahmoud, après la destruction des janissaires, ne pouvait pas maintenir leur musique. Désirant avoir des bandes militaires à l'européenne, il confia leur organisation à un maestro nommé Manguel, qui se trouvait dans la capitale ottomane. Au bout de quelque temps, on comprit que ses capacités étaient insuffisantes. Le gouvernement décida alors de faire venir d'Europe un maître de musique plus autorisé.

C'est en 1831 que Joseph Donizetti — qui était le frère du célèbre compositeur dramatique italien Gaétan Donizetti — arriva à Constantinople muni d'une lettre de recommandation de l'ambassadeur de Turquie auprès du roi de Sardaigne.

J. Donizetti organisa la musique militaire de la garde du sultan; les autres fanfares de l'armée turque ayant imité son exemple, au bout de quelques années, on n'entendait partout que des fanfares organisées à la manière européenne.

Satisfait de son intelligence et de son activité, le grand-seigneur décora Donizetti, et l'éleva au rang de général de brigade.

Donizetti Pacha, qui est mort à Constantinople le 10 février 1856, a eu pour successeur un autre Italien nommé Guatelli. Celui-ci, promu plus tard, comme son prédécesseur, au même rang militaire, est resté au service du gouvernement turc pendant les règnes d'Abd-ul-Aziz, de Mourad V et d'Abd-ul-Hamid II; il est mort à Constantinople en 1899.

Après la mort de Guatelli Pacha, un musicien également italien, nommé Aranda Pacha, le remplaça et reçut les faveurs du sultan Abd-ul-Hamid; mais à l'abdication de celui-ci, Aranda donna sa démission et retourna dans son pays.

Le sultan actuel[3], Mohammed Réchad V, confia la surveillance de la musique de sa garde à un musicien turc nommé Safvet Bey, flûtiste bien connu, qui a fait ses études au Conservatoire de Paris et qui avait été élève d'Ambroise Thomas.

Le trop long et trop dur régime de l'ex-sultan Abd-ul-Hamid II, qui interdisait le droit de réunion privée, n'avait pas encouragé le progrès de la musique chez les Turcs.

1. En effet ces derviches mevlévis étaient auparavant poètes, littérateurs, musiciens, ou spécialistes de quelque art; malheureusement, aujourd'hui, peu d'entre eux ressemblent aux anciens.

2. Le manuscrit autographe de l'auteur de cet ouvrage, qui porte le titre *Tedkik-vé-Tahkik* (Recherches et Etudes), se trouve à la bibliothèque du couvent Yéni-Capou.

3. Il est à noter que cette étude était écrite en 1913; depuis, Mohammed V est mort, et il a remplacé sur le trône par Mohammed VI qui règne encore.

Le nouveau régime, inauguré par la proclamation de la constitution ottomane en 1909, donne beaucoup à espérer aux amis de la musique; mais le gouvernement n'a pris jusqu'à présent aucune initiative dans le but de fonder un Conservatoire national de musique, malgré l'urgente nécessité de cette institution dans la capitale ottomane.

Des particuliers ont essayé, il est vrai, de fonder, à Constantinople, certaines sociétés de musique qui réunissent des instrumentistes et des chanteurs turcs, et de temps en temps on a commencé à donner des concerts fort goûtés par le public; mais au pays turc, où on attend tout du gouvernement, les entreprises personnelles sont condamnées, paraît-il, à rester stériles, par suite du manque de ressources et de protection sérieuse.

Tous les esprits cultivés attendent que le gouvernement ottoman prenne lui-même l'initiative de fonder dans sa capitale un Conservatoire digne de ce nom, mais avec cette différence très importante vis-à-vis de ceux qui portent le même nom en Europe, que celui qui sera fondé à Constantinople, tout en prenant en considération la musique européenne, donne une place très large à la musique orientale en général, et à la musique turque en particulier; de la sorte, cet établissement poursuivra le but que l'on désire généralement atteindre : « abattre la barrière qui sépare l'Orient de l'Occident au point de vue musical ».

VII

De l'état actuel des connaissances des Turcs sur la théorie de leur musique.

Fétis, écrivant sa propre biographie, dans le troisième volume de sa *Biographie universelle des musiciens*, ajoute en note[1] les lignes suivantes :

« Il y a toujours quelque ridicule à parler de soi; le ridicule est plus fâcheux encore quand on en parle longuement. L'ouvrage que j'écris m'oblige pourtant à faire l'une et l'autre de ces choses... »

Lorsque j'ai voulu donner une idée de la connaissance des Turcs sur la théorie de leur musique, je me suis souvenu de cette parole de Fétis; en effet, le sujet de ce chapitre m'oblige à parler un peu longuement de moi, bien que cela répugne à mon caractère. Pourtant j'aime à croire que mes lecteurs m'excuseront.

Comme on l'a lu dans le chapitre précédent, plusieurs théoriciens ont vu le jour parmi les Turcs, depuis le temps de *Farabi* jusqu'au règne des premiers empereurs ottomans; mais, dans les siècles derniers, le côté théorique de la musique a été complètement délaissé, et tout le souci des musiciens fut de pratiquer cet art pour distraire les grands seigneurs et les pachas. C'est pour cela qu'en dehors des ouvrages théoriques mentionnés plus haut, on ne peut citer le titre d'aucun ouvrage moderne écrit par un musicien turc, ou le nom d'un artiste turc moderne capable d'expliquer la théorie de sa propre musique, d'après les règles établies par les *Farabi*, *Avicenne* et autres.

Au début de mes études musicales, cet état de choses avait attiré mon attention. Tout en continuant à prendre des leçons de chant de feu *Zékaï-Dédé*, célèbre compositeur turc, je cherchai aussi un professeur qui m'expliquât quelque peu les règles des théoriciens turcs comme *Farabi* et ses successeurs. Je trouvai enfin ce que je cherchais en la personne de feu *Cheik Ata-ul-lah effendi*, qui était alors supérieur du couvent des derviches-tourneurs situé à Péra. Je place ici, comme souvenir, la photographie exécutée, dans la cour du couvent, le jour même où j'y étais allé pour prendre ma première leçon de théorie musicale. Le cliché représente tout le personnel du couvent; au centre, désigné par la lettre A, se tient le supérieur *Ata-ul-lah effendi*, mon très regretté professeur, qui porte le turban sur son bonnet :



Fig. 505.

C'était un homme très érudit dans les sciences; il parlait le français et l'italien; il jouait à merveille du *Canoun* et de l'*Oud*. Il avait étudié sommairement les ouvrages des anciens théoriciens turcs, arabes et persans, mais en raison de l'état d'esprit du pays et, comme il le disait, de l'indifférence du public pour ces sortes de travaux, il n'avait pas approfondi ses études théoriques. Sur ma prière, il voulut bien m'accorder un jour de chaque semaine pour me donner des leçons de théorie musicale. Je fréquentais le couvent tous les mardis; au bout d'une année, j'étais aussi fort que mon maître en matière de théorie musicale, et il était très content de mes progrès.

Il m'invita ensuite à publier le résultat de nos recherches. Jusqu'à ce moment, la littérature musicale n'existait pour ainsi dire pas, et moi aussi je désirais réveiller le goût des études musicales chez les Turcs et attirer l'attention publique sur ces résultats.

Dans ce but, je choisis les colonnes du journal *Ikdam* de Constantinople. Mon premier article parut le 6 avril 1898. Je sentais très bien que mes articles, qui se succédaient, attiraient sur moi la jalousie de certains cercles et de certaines personnes. On était curieux de savoir qui j'étais, quel âge j'avais, où je pouvais poursuivre de semblables recherches musicales. C'est alors que le célèbre vulgarisateur turc feu *Ahmed Midhat effendi*[2], voyant une annonce sur la couverture de l'*Illustration* de Paris et lui attribuant une importance artistique que cette simple annonce commerciale ne possédait pas en réalité, écrivit un article dans son journal *Terdjémani-Hakikat*.

Cette annonce avait pour objet un violon-alto à cinq cordes fabriqué par un facteur nommé *Alterman*; *A. Midhat*, parlant de cet instrument et le recommandant à l'attention des musiciens turcs, avait laissé glisser quelques observations erronées. La rédaction du journal auquel je collaborais avait, le lendemain, reproduit cet article à mon insu, et à la fin, elle avait ajouté de son côté que son collaborateur musical écrirait un article à ce sujet.

1. Page 226.

2. Il est mort le 29 décembre 1912.

Dans un article critique, d'un ton très modéré et très respectueux, j'avais pris la liberté de corriger les fautes du célèbre vulgarisateur. Une telle conduite suffit à le mettre en colère. Il m'attaqua violemment; et à cette occasion, d'autres questions musicales ayant surgi, celles-ci ne firent qu'aggraver la position de mon docte contradicteur. Enfin *Midhat effendi*, se conformant à la conduite qu'il avait adoptée préalablement dans toutes ses discussions de presse, annonça qu'il écrirait une brochure spéciale sur les questions controversées, et qu'il ne daignait pas continuer la discussion avec un enfant[1] comme moi.

On peut dire avec raison qu'on a très rarement vu une discussion scientifique attirer autant l'attention des lecteurs de la presse constantinopolitaine que celle-ci, qui portait le curieux titre de l'*adjonction d'une corde au violon*[2]; les personnes mêmes qui n'étaient pas musiciennes et les simples amateurs de musique s'intéressaient à cette discussion. D'un autre côté, j'apprenais que *Midhat effendi* n'était pas seul dans cette affaire, et que tous ceux qui manifestaient quelque hostilité envers mes articles étaient réunis autour de lui.

Cependant, mon savant contradicteur, après avoir annoncé qu'il se tairait, ne tint pas sa parole et continua à m'attaquer sous des pseudonymes. En outre, il mit sa plume violente à la disposition de mes autres rivaux et écrivit des polémiques très sévères pour faire détourner de moi la faveur de l'opinion publique. Ces polémiques contenaient des assertions fort curieuses, et on y rencontrait, par exemple, des idées ainsi exprimées :

« On croit qu'aujourd'hui il y a deux sortes de musique, distinctes l'une de l'autre, l'une orientale et l'autre occidentale, tandis que c'est faux!... »

Il était certainement inutile de discuter avec ceux qui pensaient ainsi; mais comme mes contradicteurs continuaient à lutter, je me trouvais dans l'obligation de me défendre.

Il est absolument impossible à un Occidental de concevoir exactement la position dans laquelle je me trouvais pendant cette discussion. Comme il n'y avait pas d'opinion publique au courant des choses discutées, et pouvant juger où était la vérité, les lecteurs donnaient raison à celui qui parlait le plus fort et qui excellait dans les assertions banales. J'imaginai donc un plan pour couper court à cette discussion relative à la différence de théorie entre les musiques orientale et occidentale, et qui avait tendance à se prolonger indéfiniment et sans intérêt; je posai cette simple demande à mes contradicteurs, dans les colonnes de l'*Ikdam* :

« On sait que la différence entre les sons musicaux, au point de vue de leur gravité et de leur acuité, est déterminée par les nombres de vibrations des cordes qui produisent ces sons. Les nombres de vibrations des notes employées dans la musique européenne sont indiqués dans les traités qui en parlent; quant à ceux des sons employés dans la musique orientale, ils sont indiqués par les théoriciens anciens avec les rapports qui donnent la longueur des cordes produisant ces sons, et, à l'aide de ces rapports, il est facile de déterminer les nombres de leurs vibrations, puisque ce nombre est en raison inverse de la longueur des cordes. Donc, prenant comme point de départ le diapason normal de 870 vibrations, quels sont les nombres appartenant à chacune des notes *si, do, ré, mi, fa, sol* et *la*, employées dans la musique orientale, et quelle différence y a-t-il entre ces notes et celles qui portent les mêmes noms dans la musique européenne? »

Je donnais à mes contradicteurs un délai d'une semaine pour répondre par écrit dans un journal, et j'annonçais en même temps que s'ils ne pouvaient pas répondre, leur silence démontrerait qu'ils ne connaissaient même pas de quelles notes se composait la musique orientale; dans ce cas, je cesserais toute discussion avec eux.

Mon entreprise était assez audacieuse; on peut facilement supposer que, si mes contradicteurs n'étaient pas au courant des questions posées, ils pouvaient très bien s'adresser à d'autres et publier la réponse pour ceux-ci. Cependant, je savais parfaitement qu'à Constantinople il n'y avait que deux musiciens turcs capables de répondre à ces questions, et ils étaient mes amis intimes. Comme j'étais sûr qu'ils ne souffleraient mot à ce sujet, il était pour moi certain que la demande posée resterait sans réponse.

C'est ce qui arriva; mes contradicteurs ne purent donner une réponse, et se contentèrent d'alléguer que c'était une question de physique, et que les musiciens ne s'occupent pas de ces questions!

Les lecteurs avaient certainement jugé que, dans une discussion sur la théorie musicale, une telle réponse n'était qu'une manière de battre en retraite, et cela me suffisait; cependant, ils ne pouvaient digérer cette défaite et voulurent l'expliquer, en mettant en avant un de leurs partisans; celui-ci, dans un article qu'il publia dans le *Sabah*, alla même jusqu'à assimiler ma demande sur la vibration des cordes au fait de « compter les poils de la peau du mouton[3] »!

Cette qualification méprisante mit en mouvement le monde scientifique de Constantinople, resté jusque-là spectateur désintéressé de la discussion. Salih Zéki Bey, physicien et mathématicien turc bien connu et directeur à cette époque de l'observatoire impérial[4], se vit obligé d'intervenir dans le débat et réprimanda comme il le fallait ce polémiste imprudent. Le pauvre diable n'osa même pas répondre devant l'autorité écrasante de Salih Zéki Bey, et il se retira silencieusement.

Mais pareille solution parut grave à ceux que la défaite atteignait directement, et le fameux Ahmed Midhat se montra à nouveau derrière le rideau.

Cette fois-ci, une discussion physico-musicale s'engagea entre Salih Zéki et A. Midhat. Ce dernier, qui, au début de sa vie littéraire, avait vaillamment abordé toutes les questions scientifiques, se sentait très malheureux devant les fines critiques du célèbre physicien; les lecteurs avaient commencé à dire que les succès de ce savant universel étaient finis, et que

1. J'avais alors vingt-cinq ans.

2. Cette discussion est restée tellement célèbre qu'après la proclamation de la Constitution ottomane, c'est-à-dire plus de dix ans après la date de cette discussion, un journal humoristique turc, *Kalem*, représente le célèbre vulgarisateur en pharmacien ayant autour de lui plusieurs pots, et sur chacun desquels se lit le titre d'une de ses anciennes discussions de presse. Parmi ces pots, l'un portait le titre de « l'*adjonction d'une corde au violon* »!

3. Il faisait allusion à un proverbe turc qu'on emploie lorsqu'il s'agit d'imposer des travaux inutiles ou lorsqu'on veut faire allusion aux travaux d'un fou!

4. Il est aujourd'hui (1913) sous-secrétaire d'État au ministère de l'instruction publique; son nom est connu par les orientalistes français. Il a publié et traduit à Paris, en collaboration avec M. le baron de Carra de Vaux, un manuscrit ancien de la Bibliothèque de Sainte-Sophie. Le *Journal asiatique* contient aussi des articles de lui sur la mathématique chez les Arabes.

le temps des spécialités s'était déjà ouvert chez les Turcs.

Dans son *Traité de physique* adopté par le ministère de l'instruction publique ottomane pour les écoles, Salih Zéki Bey avait écrit le chapitre concernant l'acoustique d'après les auteurs occidentaux, et en l'écrivant il avait eu la curiosité de connaître les rapports qui existent entre les notes employées dans la musique orientale. Cette discussion lui avait fourni l'occasion d'entrer en relation avec moi. Sur un sonomètre que j'avais fabriqué moi-même, j'avais expliqué les résultats de mes recherches à l'éminent physicien; il les trouva justes et eut l'amabilité de citer mes travaux dans plusieurs de ses articles, et de me féliciter publiquement d'avoir expliqué pour la première fois les bases physiques de la théorie de la musique orientale considérée jusque-là comme une science tout à fait fantastique. De plus, dans ses cours de physique à l'*Université*, il en parla longuement à ses élèves.

De la sorte, les lecteurs ottomans ont pu apprécier combien A. Midhat et ses compagnons avaient agi injustement envers moi. Midhat n'a cependant pas voulu rester sous cette accusation : changeant de ton très adroitement au cours d'une préface, il déclarait que, par l'intervention savante de Salih Zéki, la discussion avait eu un résultat utile; puis il essayait d'ouvrir une nouvelle discussion sur la *gamme de Pythagore* et écrivait deux longs articles pleins d'éloges à mon égard, en me félicitant de mes travaux signalés par les articles de S. Zéki; mais je ne me laissai point tromper par cet appât, et lorsqu'il vit que j'avais, en réponse, démontré toutes les erreurs de ses articles avec des arguments irréfutables, il comprit enfin qu'il était impossible de résoudre la discussion à l'amiable; il n'eut d'autre ressource que de se retirer brusquement en disant qu'il n'avait pas le temps de continuer la discussion, et il se tut.

Voici ce qui me blessa le plus : la théorie de la musique orientale était, depuis des siècles, tout à fait inconnue chez les Turcs. Mais, étudiant depuis des années les auteurs orientaux et occidentaux, j'avais réussi à éclaircir ce point obscur d'un art original et pittoresque. Lorsque j'attendais un témoignage légitime de reconnaissance, A. Midhat, tout en me félicitant, prétendait que cette théorie n'était point inconnue, et cela, dans le but de montrer le peu d'importance de mes travaux.

J'ai voulu de nouveau donner un résultat décisif à cette question qui occupait depuis assez longtemps la presse turque de Constantinople. J'ai posé deux autres questions sur la théorie de la musique orientale, et je les ai publiées dans le journal *Ikdam*[1], en disant que dans la capitale ottomane il y avait deux hommes qui seuls connaissaient la théorie de la musique du pays; ces hommes étaient, l'un Ataul-lah effendi, supérieur du couvent des mevlévis de Péra, et l'autre Djélal-ed-din effendi, également supérieur du couvent de Yéni-Capou; et je prétendis qu'à l'exception de ces deux personnages, personne ne la connaissait. Pour un homme qui est au courant de la théorie orientale, écrire les réponses de ces deux questions n'exigeait qu'un travail de quinze minutes. Cependant, j'étais disposé à attendre une semaine pour lire une réponse dans les pages de la presse locale. Il n'était même pas nécessaire de signer les réponses; on pouvait se servir d'un pseudonyme.

J'avais enfin atteint le but que je me proposais : aucune réponse ne fut produite dans le délai fixé[2]! A. Midhat effendi et ses partisans restèrent muets. Moi-même, fatigué d'une aussi longue querelle intellectuelle, je me retirai, pour passer l'été de 1899, dans un poétique village du Bosphore!

*
* *

Mon but, en racontant ici cette longue discussion, n'est point d'annoncer, encore une fois, ma victoire et de manifester ainsi des sentiments de fierté et d'arrogance qui me sont étrangers. Au contraire, je me suis proposé de dépeindre fidèlement, dans cette Encyclopédie internationale, le véritable état d'esprit des musiciens orientaux, et de démontrer que même les personnes qui passent pour les plus éclairées parmi les Turcs possèdent des renseignements rudimentaires sur leur musique.

En effet, depuis la proclamation de la constitution ottomane de 1908, certaines sociétés de musique se sont formées; composées d'instrumentistes plus ou moins habiles, elles ne comptent pas parmi elles des hommes connaissant la théorie et l'histoire de la musique orientale et en état de pouvoir concevoir et de prendre les mesures nécessaires pour le progrès de leur art. Leurs occupations visent exclusivement l'interprétation plus ou moins habile des œuvres anciennes ou modernes. Dans l'état actuel, il y a deux mouvements d'idées sur l'avenir de la musique turque :

D'après le premier, il faudrait, comme nous le faisons en empruntant aux Occidentaux les autres sciences et les autres arts, accepter la musique européenne avec sa gamme tempérée, exclure officiellement les modes qui sont en dehors du *majeur* et du *mineur*; et même, au cas où un compositeur, poussé par son instinct, viendrait à employer l'un des modes orientaux, il faudrait lui imposer de conclure dans l'un de ces deux modes, avec l'accord qui lui est propre.

D'après le second, il faudrait, tout en ne sacrifiant ni les divers modes orientaux ni les intervalles musicaux indispensables aux sons uniformes, baroques et inanimés de la gamme tempérée, pouvoir trouver le moyen d'appliquer la polyphonie européenne, avec les modifications nécessaires, et, de la sorte, supprimer la barrière qui sépare la musique orientale de la musique occidentale pour ouvrir un nouvel horizon à l'art des sons dont les deux arts profiteraient largement.

Quoique les partisans de la seconde idée soient peu nombreux, on y trouve quelques sérieux connaisseurs de l'art oriental. D'ailleurs, elle se confond avec le vœu de l'éminent professeur qu'était Bourgault-Ducoudray, dont nous avons parlé plus haut, et nous saisissons cette occasion pour manifester nos hommages respectueux à la mémoire de l'artiste qui fut, par sa clairvoyance, la gloire de son pays.

1. N° 1668 du 28 février 1899.

2. Plus tard, dans le *Sébah* du 10 mars 1899, mon premier contradicteur, Nouri-Cheyda Bey, a essayé de répondre, mais il n'y a pas réussi J'ai expliqué longuement ses erreurs dans l'*Ikdam* n° 1639, et il n'a pu réfuter mes objections.

ESSAI SUCCINCT D'UNE THÉORIE DE LA MUSIQUE TURQUE

AVANT-PROPOS

Comme ce travail est plutôt destiné aux Occidentaux, afin de leur donner une idée de la musique turque, j'ai jugé à propos de modifier ici le plan qu'il faudrait suivre lorsqu'on écrit un traité théorique à l'usage des Orientaux, traité qui contiendrait tous les détails de la science orientale. J'ai supposé avoir affaire à un Occidental au courant des connaissances musicales modernes, et je me suis efforcé de me faire comprendre de lui.

Partant de ce principe, je n'ai pas même donné de résumé du chapitre qui se trouve en tête des traités écrits en Orient et qui fournit des notions d'acoustique musicale.

Quant aux autres chapitres des anciens traités turcs, ils sont remplis de détails scolastiques[1]; je les ai mis au jour d'une manière purement expérimentale. De la sorte, j'ai pu encore supprimer la plupart des figures et des tableaux qu'on y rencontre, afin de rester pratique et clair.

D'ailleurs, j'aime à croire que l'*Introduction historique et critique* placée en tête de cet essai succinct aura déjà préparé suffisamment tout lecteur attentif à bien comprendre l'état dans lequel se trouve la musique orientale vis-à-vis de l'art occidental; cette introduction me dispense de donner plus de détails sur la nature de la gamme turque et des intervalles qui la composent.

Le chapitre qui concerne les *modes*, assez nombreux, de cette musique, a été l'objet d'une attention toute particulière de ma part; car ce chapitre est certainement l'un des plus importants et, en même temps, l'un des moins connus et surtout des moins étudiés d'une façon scientifique et artistique.

Le chapitre qui concerne les instruments contient des renseignements précis sur les instruments anciens et modernes en usage chez les Turcs.

Le *rythme*, qui joue un rôle tout à fait exceptionnel, et qui possède des variétés vraiment dignes d'être remarquées par les compositeurs occidentaux, et susceptibles d'élargir l'horizon trop restreint de la théorie rythmique de la musique moderne, a été étudié dans un chapitre à part d'une façon purement pratique.

Enfin, un dernier chapitre contient quelques considérations et vœux de l'auteur sur l'harmonisation des modes orientaux.

I

La gamme turque.

La musique des Turcs repose sur une échelle antique connue sous le nom de *système aigu grave*. Cette échelle, qui était aussi, d'après nos recherches, celle des anciens Grecs, a servi à Gui d'Arezzo pour former son fameux système.
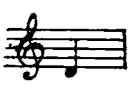
Farabi l'a empruntée aux Grecs; les musicologues turcs, arabes et persans postérieurs à ce théoricien ont accepté la même échelle, et elle se trouve conservée aujourd'hui encore à l'état original chez les musiciens de tous les pays d'Orient.

Dans la partie historique et critique, nous avons dit que les Orientaux contemporains trouvent des inconvénients à faire commencer leur gamme fondamentale par le *do* ou par le *sol* des Européens. Si on pense à la position dans laquelle se trouvait auparavant l'Orient, c'est-à-dire à l'époque où il n'avait presque aucun contact avec l'Occident, il ne saurait être nullement question de savoir si nos musiciens faisaient commencer leur gamme par *do*, ou par *sol*, puisque les noms mêmes de *sol* et de *do* leur étaient inconnus.

La question se réduit donc à savoir quelle était la hauteur du *son premier* qui se trouvait au commencement de leur gamme, à déterminer son équivalent en comparant ce son avec les notes de la gamme européenne (accord de *la* normal), et à établir ainsi une comparaison parfaite entre les notes respectives des deux gammes.

Anciennement, il n'y avait pas, en Orient, d'instrument analogue au diapason; le rôle de celui-ci est confié à la flûte de roseau, nommée *Mansour-néï*. La largeur et la longueur du roseau ainsi que le nombre de ses nœuds étant fixés et déterminés traditionnellement, l'accord de ces instruments ne variait presque pas entre eux, et le son le plus grave qu'on peut tirer du *Mansour-néï*, lorsque tous les trous de l'instrument sont ouverts, était pris comme le *son* premier du système musical des Turcs.

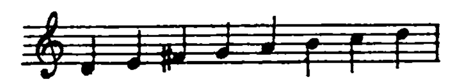
Or, ce son, nous le trouvons égal au *ré* de la musique occidentale qu'on représente ainsi :



Expliquer ici pourquoi les théoriciens turcs rejettent le *do* et le *sol* pour commencer leur gamme fondamentale, nous entraînerait trop loin; j'ai déjà étudié quelques-unes de leurs raisons dans un article intitulé : *la Vraie Théorie de la gamme majeure*, inséré dans la *Revue musicale* de Paris (n° 8, du 16 avril 1908). On y voit que le *do* n'est point convenable pour former le point de départ même de la gamme européenne, et que le *sol* ou le *ré* devrait être plutôt appelé à jouer ce rôle.

En ce qui nous concerne, nous estimons le *ré* préférable au *sol*, et il est, en vérité, le centre de la théorie musicale à la fois occidentale et orientale. M. Xavier Perreau partage cette idée dans sa remarquable étude sur la *pluralité des modes* qui a été publiée dans la *Revue des Idées*[2].

Une fois qu'on a établi l'équivalent de la note par laquelle commence la gamme turque, les positions respectives de chaque note de cette gamme peuvent être représentées comme il suit par la notation européenne :



Cette gamme est composée de *trois* sortes d'intervalles :

1. Pour avoir une idée de la nature du contenu de ces traités, il suffit d'examiner l'ouvrage de M. le baron Carra de Vaux : *Traité des rapports musicaux*; extrait du *Journal Asiatique*, n° 7 (1891).

2. N° 15 (mars 1905), n° 20 (août 1905), n° 32 (août 1906), n° 44 (août 1907), n° 51 (mars 1908); le dernier article se trouve aux pages 418-435 de l'année 1908.

1° De tons majeurs $\left(\frac{8}{9}\right)$;

2° De tons mineurs $\left(\frac{9}{10}\right)$[1];

3° De demi-tons majeurs $\left(\frac{15}{16}\right)$[2].

Entre les notes *ré-mi, sol-la, do-ré*, il y a l'intervalle de *ton majeur*.

Entre les notes *mi-fa♯, la-si*, il y a l'intervalle de *ton mineur*.

Entre les notes *fa♯-sol, si-do*, il y a l'intervalle de *demi-ton majeur*.

Sur ces données, la succession des sons de la gamme turque et les nombres de vibrations comparés à ceux de la première seraient donc :

ré		*mi*		*fa♯*		*sol*		*la*		*si*		*do*		*ré*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{15}{16}$		$\frac{8}{9}$	
1		$\frac{9}{8}$		$\frac{5}{4}$		$\frac{4}{3}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{5}{3}$		$\frac{16}{9}$		2

Nous avons dit plus haut que la plupart des intervalles musicaux acceptés dans la théorie de la musique orientale ont deux sortes de rapports : l'un juste, l'autre approximatif. Les rapports de la gamme turque indiqués ci-dessus sont approximatifs; nous donnerons ci-dessous les rapports justes de la même gamme :

ré		*mi*		*fa♯*		*sol*		*la*		*si*		*do*		*ré*
	$\frac{8}{9}$		$\frac{59049}{65536}$		$\frac{2048}{2187}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{59049}{65536}$		$\frac{2048}{2187}$		$\frac{8}{9}$	
1		$\frac{9}{8}$		$\frac{8192}{6561}$		$\frac{4}{3}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{32768}{19683}$		$\frac{16}{9}$		2

Dans la partie critique, nous avons exposé en détail les nombres des notes accidentelles qu'on peut intercaler entre les notes naturelles de la gamme fondamentale, et nous en avons donné les rapports; nous ne répéterons pas ces détails, et nous nous contenterons du résumé suivant :

Entre les tons majeurs, on intercale trois notes accidentelles;

Entre les tons mineurs, on intercale deux notes accidentelles;

Et enfin entre les demi-tons majeurs, on intercale également deux notes accidentelles.

Pour désigner exactement ces diverses notes intermédiaires, le dièse et le bémol ordinaires avec leur forme unique ne suffiraient pas. Dans le but de combler cette lacune, les musiciens turcs ont songé à adopter des dièses et des bémols de formes différentes. Les recherches faites par eux à ce sujet montrent que la pratique courante doit adopter quatre sortes de dièses et quatre sortes de bémols sous les formes suivantes :

Les dièses

N°1	N°2	N°3	N°4
♯	♯	♯	♯

Les bémols

N°1	N°2	N°3	N°4
♭	♭	♭	♭

A l'aide de ces accidents, on arrive parfaitement à écrire en notation européenne toutes sortes de mélodies orientales, sans rien leur enlever de leur caractère original.

Disons maintenant quelques mots de la fonction de ces accidents, et commençons par les dièses :

Le dièse (n° 1), placé devant une note, indique qu'elle doit être élevée d'un *comma de Pythagore* $\left(\frac{524288}{531441}\right)$.

Le dièse (n° 2) élève la note devant laquelle il se trouve d'un *limma* $\left(\frac{243}{256}\right)$;

Le dièse pointé (n° 3) hausse la note devant laquelle il est mis, d'un *apotome* $\left(\frac{2048}{2187}\right)$:

Le dièse (n° 4), avec deux points, hausse la note devant laquelle il est mis, d'un *ton mineur* $\left(\frac{59049}{65536}\right)$.

Quant aux bémols, le bémol (n° 1), placé à gauche d'une note, indique qu'elle doit être abaissée d'un *comma de Pythagore*;

Le bémol (n° 2) abaisse la note devant laquelle il est placé, d'un intervalle dont le rapport approximatif est $\left(\frac{24}{25}\right)$;

Le bémol (n° 3) abaisse la note qui le suit d'un *limma*;

Le bémol (n° 4) abaisse la note qui vient après lui, d'un *apotome*.

La nécessité de ces dièses et bémols pour la transcription exacte de la musique turque est généralement admise par les musiciens indigènes qui sont au courant de la constitution réelle de leur musique; cependant, il y en a peu qui les emploient, et la plupart des musiciens les négligent souvent.

Dans nos transcriptions de mélodies turques, qui vont suivre, nous observerons strictement l'emploi de ces signes; d'ailleurs, ceux qui, parmi les Européens, voudraient essayer de les jouer sur les instruments tempérés et à sons fixes, ne rencontreraient pas de difficulté, puisque les dièses et bémols adoptés par nous conservent à peu près leurs formes originales et sont par conséquent reconnaissables; ainsi, lorsqu'on voit un *si bémol* de cette forme : on n'a qu'à toucher le *si* ♭ ordinaire.

Seulement, le demi-dièse (n° 1) et le demi-bémol (n° 1), ne doivent pas être pris en considération dans les instruments tempérés. Pour cette raison, lorsqu'on voit ces deux accidents :



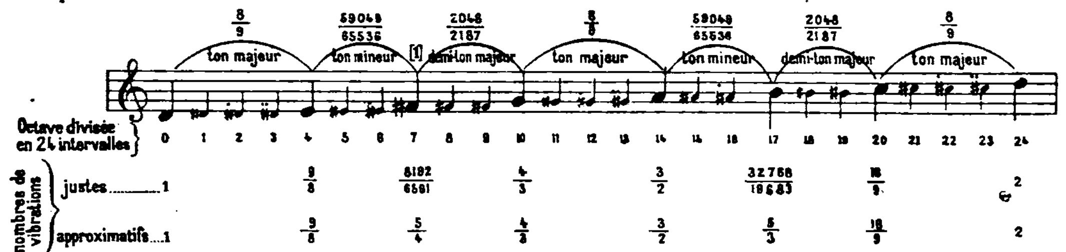
il faut jouer ces deux notes tout simplement comme si elles ne comportaient pas d'accidents, c'est-à-dire comme *si* ♮ et *do* ♮.

Il va sans dire qu'en agissant ainsi, on altérera beaucoup la saveur particulière de ces mélodies; ceci dit pour que ceux qui se trouvent dans l'impossibilité de jouer autrement puissent se faire une idée approximative du caractère des mélodies turques.

1. $\frac{9}{10}$ est le rapport approximatif du ton mineur; son rapport juste est $\frac{59049}{65536}$.

2. $\frac{15}{16}$ est également le rapport approximatif du demi-ton majeur; son rapport juste est $\frac{2048}{2187}$, qui est connu plutôt sous le nom de l'*apotome*.

Pour résumer le contenu de ce chapitre, nous jugeons utile de donner ci-dessous la gamme fondamentale turque avec toutes ses notes accidentelles :



Jusqu'à présent, plusieurs auteurs étrangers ont essayé de donner la gamme turque exprimée en notes européennes; mais leurs assimilations sont plus ou moins erronées. L'abbé Todérini est celui qui s'est rapproché le plus de la vérité[2].

Todérini, qui s'est trompé sur les principaux points de cette gamme, a cependant bien saisi l'âme et l'importance de la théorie musicale des Turcs, laquelle ne se contente pas, comme la théorie de la musique européenne, des tons et des demi-tons, mais, en observant d'abord la différence entre les tons *majeur* et *mineur*, emploie aussi les intervalles justes et logiques qui s'appellent *limma* et *apotome*.

En effet, après avoir expliqué cette théorie dans la mesure du possible, il ajoute les paroles suivantes, qui sont encore d'actualité et annoncent déjà le vœu de Bourgault-Ducoudray mentionné plus haut :

« Ces connaissances ouvriront peut-être un champ nouveau aux maîtres de l'art pour enrichir la musique italienne, et même pour lui donner plus d'agrément. Elles pourront répandre un nouveau jour sur la théorie de cette science, et éclairer la nuit obscure qui enveloppe la musique ancienne dans les écrits des auteurs grecs et latins. »

Nous terminerons par ces justes paroles le chapitre qui traite de la gamme turque.

II

Du genre.

Qu'est-ce qu'un genre en musique? Les Grecs, qui en ont fait usage dans leur musique, définissaient le genre : *Genus est certa quædam tetrachordi divisio*[3]; « le genre est une façon de division du tétracorde. »

Les peuples orientaux et surtout les Turcs, qui ont emprunté la théorie musicale des Grecs, devaient respecter le rôle important qu'occupait la division du tétracorde dans la constitution des divers modes de la musique orientale.

Nous voulons dire par là que les théoriciens turcs sont au courant de tout ce qui se rapporte aux *genres* en musique. Cependant, quand j'ai lu pour la première fois dans les traités occidentaux les chapitres qui traitent des genres de la musique grecque, et les considérations que ces genres inspirent aux auteurs occidentaux, je n'ai pu retenir mon étonnement, tant les données des uns étaient en contradiction flagrante avec celles des autres. Le fond de la question était changé du tout au tout.

En effet, si l'on songe que les auteurs de l'Occident et de l'Orient ont puisé aux mêmes sources dans la question des genres en musique, la divergence considérable et essentielle d'interprétation qu'on remarque chez eux à ce sujet est tout à fait surprenante et incompréhensible.
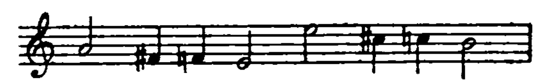
Quoique le cadre de cette étude ne me permette pas d'entrer dans trop de détails, il est nécessaire d'élucider quelque peu cette question, qui a donné lieu, en Europe, à diverses interprétations plus ou moins contradictoires.

Écoutons d'abord les auteurs occidentaux; on peut résumer leurs écrits comme il suit :

Les Grecs distinguaient trois *genres* principaux dans leur musique; le premier s'appelait le *diatonique*, composé d'un ton, puis d'un ton, puis d'un demi-ton ou *limma*.



Le second et le troisième genre, qui portaient les noms de *chromatique* et d'*enharmonique*, n'étaient pas du tout ce que la musique moderne entend par ces termes-là. Le *chromatique* se composait d'un *trihémiton* et d'un *limma*, en allant de l'aigu au grave :



Et l'*enharmonique* contenait un *diton*, un *diésis* ou quart de ton et un autre *diésis*[4] :



Quelles étaient les formules pour ces trois genres? Chaque école, et presque chaque théoricien, proposait, dit-on, les siennes. Voici celle de *Platon* d'après M. G. Bertrand[5] :

1. Ce *fa*, quoiqu'il soit transcrit, d'après l'exigence de la théorie occidentale, précédé d'un dièse ♯, ce qui signifie qu'il est élevé au-dessus du *fa*♮ d'un limma $\left(\frac{243}{256}\right)$, n'est point considéré, dans la musique turque, comme une note altérée; ce *fa*♯ est essentiellement une note naturelle dans la gamme fondamentale des Turcs, comme le *ré, mi, sol, la, si, do*... De ce point de vue, le *fa*♮ de la gamme européenne est tout simplement considéré comme une note altérée, un *mi*♯, ou plutôt un *fa*♭ dans la gamme turque; mais pour lui aussi nous avons observé la règle de la notation européenne, afin d'être compris des lecteurs occidentaux.

Partant de ce point, les musiciens indigènes tendent à écrire le *fa*♯ (3e note de la gamme fondamentale qui porte le nom *Irak*= عراق) à l'état de *fa*♮, tout en lui donnant l'intonation de *fa*♯. Il en résulterait que le *fa*♮, quarte juste de *do*, serait transcrit à l'état de *fa*♭. Quelques essais à ce sujet ont été déjà faits. En attendant l'adoption unanime de cette idée, qui serait plus conforme à l'exigence de la théorie de la musique orientale, nous avons transcrit dans cette étude la note *Arak* et son octave à l'aigu (*Evidj*= اوج) par le *fa*♯.

2. Cf. *De la Littérature des Turcs*, Paris, 1789, t. I, p. 240, planche I.

3. Cf. Aristide Quintilien, *De Musica*, lib. I, ap. Meybaum, p. 18. — Euclide, *Introduction harmonique*, ibid., p. 1.

4. L'élévation du quart de ton est exprimée ici par le signe x, d'après la proposition de M. Vincent.

5. Cf. *Essai sur la musique dans l'antiquité*, p. 758; extrait du *Complément de l'Encyclopédie moderne*, publié par MM. Firmin Didot et Cie, Paris, 1860.

Diatonique ...... $\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{256}{243} = \frac{4}{3}$.

Chromatique..... $\frac{32}{27} \times \frac{2187}{2048} \times \frac{256}{243} = \frac{4}{3}$.

Enharmonique... $\frac{81}{64} \times \frac{512}{499} \times \frac{512}{499} = \frac{4}{3}$.

Didyme, de son côté, nous dit le même auteur, proposait les rapports suivants :

Diatonique ...... $\frac{9}{8} \times \frac{10}{9} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$.

Chromatique..... $\frac{6}{5} \times \frac{25}{24} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$.

Enharmonique... $\frac{5}{4} \times \frac{31}{30} \times \frac{32}{31} = \frac{4}{3}$.

Enfin, J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de musique*[1], donne, pour les trois genres, selon *Ptolémée,* les rapports ci-dessous :

Diatonique............ $\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{256}{243} = \frac{4}{3}$.

Chromatique mol........ $\frac{6}{5} \times \frac{15}{14} \times \frac{28}{27} = \frac{4}{3}$.

Chromatique intense..... $\frac{7}{6} \times \frac{12}{11} \times \frac{22}{21} = \frac{4}{3}$.

Enharmonique .... $\frac{5}{4} \times \frac{24}{23} \times \frac{46}{45} = \frac{4}{3}$.

Telles sont les théories plus ou moins contradictoires que proposent les auteurs occidentaux, d'après les textes des musiciens grecs.

Examinons ce que les mêmes auteurs pensent de la pratique de ces genres. Tout le monde s'entend sur le genre nommé *diatonique;* mais quant au *chromatique* et plus particulièrement à l'*enharmonique,* les opinions se divisent en deux.

Parmi ceux qui ont nié que ces deux genres (chromatique et enharmonique) aient été vraiment en usage dans la pratique des musiciens, il faut tout d'abord rappeler le célèbre musicographe belge Fétis; ce savant, dans le 3e volume de son *Histoire générale de la musique* (p. 99), et dans un passage à la fois critique et explicatif que nous reproduisons ci-dessous, malgré sa longueur, se prononce franchement contre les préoccupations arithmétiques de Pythagore et de ses élèves :

« Leurs genres *diatonique mou, diatonique moyen, diatonique égal, chromatique mou, chromatique dur,* etc., n'ont jamais pu être chantés, ni joués sur les instruments. Euler dit avec raison que les pythagoriciens n'ont employé dans leurs genres prétendus que des nombres arbitraires. Elève de Pythagore, Archytas avait imaginé un certain genre diatonique moyen dont la formule est $\frac{8}{7} \times \frac{9}{8} \times \frac{28}{27} = \frac{4}{3}$. Ce diatonique prétendu, composé d'intervalles étranges, n'a jamais pu être en usage. Ce même Archytas, fort savant d'ailleurs, et personnage considérable à Tarente, sa patrie, a calculé un genre enharmonique particulier, dont la formule est $\frac{28}{27} \times \frac{36}{35} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$. Eratosthène, célèbre comme géomètre, astronome, géographe, philosophe, et qui fut bibliothécaire d'Alexandrie, vécut environ deux siècles après Archytas et suivit, comme lui, la doctrine de Pythagore. C'est à lui qu'on attribue la découverte des rapports numériques de la tierce mineure 5 : 6. On le considère aussi comme l'auteur d'un genre *diatonique mou* dont la formule est $\frac{21}{20} \times \frac{10}{9} \times \frac{8}{7} = \frac{4}{3}$. Un autre pythagoricien, dont le nom est inconnu, inventa aussi un genre diatonique appelé *égal* ou *uniforme* (ὁμαλόν), représenté par $\frac{10}{9} \times \frac{11}{10} \times \frac{12}{11} = \frac{4}{3}$.

« Il est évident que le ton plus fort que le *majeur* représenté par 7 : 8; cet autre, plus faible que le *mineur,* exprimé par ce rapport 10 : 11; et cet intervalle d'environ trois quarts de ton, représenté par 11 : 12; enfin, ces nuances d'intervalles minimes formulées par 27 : 28, et 35 : 36, sont autant d'intervalles faux et d'absurdités tonales. A vrai dire, tous ces prétendus genres n'ont été que des jeux puérils, à l'aide desquels on faisait voir la variété de combinaisons par lesquelles on peut faire l'équivalent de l'expression numérique de la quarte ou du tétracorde, 3 : 4. »

Les observations de Fétis sont des plus sérieuses, mais on a vu des auteurs qui, ne jugeant pas de même, ont traité par l'ironie ceux qui croyaient à la réalité de ces genres. Grétry avait écrit[2] à ce sujet, il y a plus d'un siècle :

« On dira tant qu'on voudra que les Grecs chantaient par quarts de ton; je crois qu'ils les calculaient et ne les chantaient pas; du moins cette pratique nous est-elle impossible, à nous qui ne sommes pas des Grecs. Nos chats s'en mêlent quelquefois, mais cette musique ne plaît à personne! »

Si nous voulons écouter ceux qui prétendent le contraire, c'est-à-dire ceux qui croient à l'existence, dans la pratique musicale des Grecs, de ces genres curieux, nous devons tout d'abord invoquer l'avis d'un savant tel qu'Aug. Gevaert. En effet, cet érudit musicologue, en parlant de ceux qui nient l'existence réelle des genres en question, s'exprime ainsi :

« Tout cela a paru si extraordinaire qu'une foule d'auteurs modernes n'ont pas hésité à considérer la théorie des genres comme une spéculation creuse, une fiction théorique, inconnue de tout temps à l'art réel. Est-il besoin de démontrer ce qu'une pareille thèse a de peu sérieux? Pour la rendre acceptable, il faut récuser le témoignage de toute l'antiquité, nier la véracité du plus ancien et du plus célèbre des théoriciens grecs, d'Aristoxène[3], dont tout ce qui nous reste d'écrits harmoniques est presque exclusivement consacré à la doctrine des genres. Dès lors, toute certitude s'évanouit, et la musique grecque entre dans le domaine de la fantaisie pure[4]. »

Comment peut-on concilier deux opinions aussi opposées? Hâtons-nous de dire que les anciens auteurs orientaux nous viendront aussi en aide dans cette question. Comme nous l'avons dit plus haut, ces anciens auteurs orientaux ont bien saisi le sens des phrases des auteurs grecs qu'ils étudièrent, et ils n'ont ajouté aucune complication aux points qu'ils n'avaient pas bien compris ou qui ne convenaient pas à leurs idées préconçues, en entrant dans des hypothèses et des suppositions souvent erronées.

Le résumé que nous présentons ici des idées de ces auteurs orientaux sur les genres en musique, toujours selon les théoriciens grecs, montrera bien qu'entre l'interprétation des textes anciens par les auteurs occidentaux et celle des orientaux, la différence est très grande.

1. Cf. planche XXIII, sur les genres de la musique ancienne.
2. Cf. *Essai sur la musique,* liv. VI, 1, t. III, p. 198.
3. C'est ce que M. Fortlage a été entraîné à faire dans son ouvrage, d'ailleurs rempli d'aperçus ingénieux et intéressants, intitulé *Das Musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt,* Leipzig, 1847, p. 117-126.
4. Cf. *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité,* t. I, p. 284 ; Gand, 1875.

∴

L'ensemble de trois intervalles ordonnés dans une quarte s'appelle « genre » جنس. Une *quarte* contient donc trois intervalles qui réalisent quatre sons; de là lui vient son nom qui signifie : « intervalle sur lequel on construit une modulation de quatre sons. »

Il y a différents genres. Si l'un des trois intervalles d'un genre est d'un rapport plus grand que la somme des deux autres, le genre est *mou* (لين); s'il n'en est pas ainsi, il est *fort* (قوى).

Le genre mou se divise en trois parties principales :

1° Le genre normal (راسم).

2° Le genre chromatique (لونى).

5° Le genre ordonnateur (ناظم)[1].

Chacun de ces trois genres est réparti en deux sections, dont la première prend le nom de *faible* (ا ضعف) et la seconde celui d'*énergique* (ا شد). Voici les rapports des deux sections de chaque partie du genre *mou :*

LE GENRE *normal.*

Faible........... $\frac{5}{4}\times\frac{31}{30}\times\frac{32}{31}=\frac{4}{3}$

Énergique........ $\frac{5}{4}\times\frac{24}{23}\times\frac{46}{45}=\frac{4}{3}$

LE GENRE *chromatique.*

Faible........... $\frac{6}{5}\times\frac{19}{18}\times\frac{20}{19}=\frac{4}{3}$

Énergique........ $\frac{6}{5}\times\frac{15}{14}\times\frac{28}{27}=\frac{4}{3}$

LE GENRE *ordonnateur.*

Faible........... $\frac{7}{6}\times\frac{15}{14}\times\frac{16}{15}=\frac{4}{3}$

Énergique........ $\frac{7}{6}\times\frac{12}{11}\times\frac{22}{21}=\frac{4}{3}$

LE GENRE *fort.*

Le genre *fort* se divise en *quatre* parties principales :

Le genre *suivi* (متصل);

Le genre *interrompu* (غيرمتصل);

3° Le genre *avec redoublement* (ذوالتضعيف);

4° Le genre *séparé* (منفصل).

Le premier, le troisième et le quatrième de ces genres *forts* sont répartis chacun en *trois* sections et le second en *six* sections dont voici les noms et les proportions :

LE GENRE *suivi.*

Le 1er suivi......... $\frac{8}{7}\times\frac{9}{8}\times\frac{28}{27}=\frac{4}{3}$.

Le 2e suivi......... $\frac{9}{8}\times\frac{10}{9}\times\frac{16}{15}=\frac{4}{3}$.

Le 3e suivi......... $\frac{10}{9}\times\frac{11}{10}\times\frac{12}{11}=\frac{4}{3}$.

LE GENRE *interrompu.*

Le 1er interrompu faible......... $\frac{8}{7}\times\frac{13}{12}\times\frac{14}{13}=\frac{4}{3}$.

Le 1er — énergique..... $\frac{8}{7}\times\frac{21}{19}\times\frac{19}{18}=\frac{4}{3}$.

Le 2e interrompu faible......... $\frac{9}{8}\times\frac{59}{54}\times\frac{64}{50}=\frac{4}{3}$.

Le 2e — énergique..... $\frac{9}{8}\times\frac{48}{43}\times\frac{86}{81}=\frac{4}{3}$.

Le 3e — faible......... $\frac{10}{9}\times\frac{11}{10}\times\frac{12}{11}=\frac{4}{3}$.

Le 3e — énergique..... $\frac{10}{9}\times\frac{9}{8}\times\frac{16}{15}=\frac{4}{3}$.

LE GENRE *avec redoublement.*

Le 1er avec redoublement... $\frac{8}{7}\times\frac{8}{7}\times\frac{49}{48}=\frac{4}{3}$.

Le 2e — — ... $\frac{9}{8}\times\frac{9}{8}\times\frac{256}{243}=\frac{4}{3}$.

Le 3e — — ... $\frac{10}{9}\times\frac{10}{9}\times\frac{27}{25}=\frac{4}{3}$.

LE GENRE *séparé.*

Le séparé faible............ $\frac{8}{7}\times\frac{10}{9}\times\frac{21}{20}=\frac{4}{3}$.

Le — tempéré......... $\frac{9}{8}\times\frac{11}{10}\times\frac{320}{297}=\frac{4}{3}$.

Le — énergique........ $\frac{10}{9}\times\frac{11}{10}\times\frac{12}{11}=\frac{4}{3}$.

De plus, chaque section des genres *mous* et des genres *forts* comprend de nouveau *six espèces* (صنف) lorsque les trois rapports sont différents entre eux; si deux des intervalles ont des rapports égaux, le genre n'a plus que *trois espèces* définies par les trois positions de l'intervalle restant.

Pour plus de clarté, nous donnons ici deux tableaux; le premier tableau montre les *six espèces* du genre *normal faible,* et le second tableau les *trois espèces* du genre *avec redoublement :*

TABLEAU I

[Les *six* espèces du genre normal faible.]

$\frac{5}{4}$	×	$\frac{31}{30}$	×	$\frac{32}{31}$	=	$\frac{4}{3}$
$\frac{32}{31}$	×	$\frac{31}{30}$	×	$\frac{5}{4}$	=	$\frac{4}{3}$
$\frac{5}{4}$	×	$\frac{32}{31}$	×	$\frac{31}{30}$	=	$\frac{4}{3}$
$\frac{31}{30}$	×	$\frac{32}{31}$	×	$\frac{5}{4}$	=	$\frac{4}{3}$
$\frac{31}{30}$	×	$\frac{5}{4}$	×	$\frac{32}{31}$	=	$\frac{4}{3}$
$\frac{32}{31}$	×	$\frac{5}{4}$	×	$\frac{31}{30}$	=	$\frac{4}{3}$

TABLEAU II

[Les *trois* espèces du genre avec redoublement.]

$\frac{8}{7}$	×	$\frac{8}{7}$	×	$\frac{49}{48}$	=	$\frac{4}{3}$
$\frac{8}{7}$	×	$\frac{49}{48}$	×	$\frac{8}{7}$	=	$\frac{4}{3}$
$\frac{49}{48}$	×	$\frac{8}{7}$	×	$\frac{8}{7}$	=	$\frac{4}{3}$

∴

Tels sont les *principaux* genres qui nous sont enseignés par les théoriciens orientaux en général,

1. Ou plutôt *enharmonique.*

turcs, arabes ou persans. Nous disons ici « principaux », parce qu'ils ne sont pas les seuls genres qui soient possibles. Le théoricien Safi-ed-Din, après avoir donné les tableaux de tous ces susdits genres « principaux », dit qu' « on pourrait en citer une foule d'autres, mais ce qui précède suffit à un traité résumé[1] ».

Un lecteur européen, après avoir lu les lignes précédentes, peut, à bon droit, nous poser cette question :

Tous ces genres sont-ils consonants et étaient-ils, par conséquent, employés dans la pratique des musiciens?

Safi-ed-Din nous donne la réponse :

« Or, parmi ces différents genres, les uns ont une consonance parfaite, d'autres une consonance moyenne, d'autres présentent un défaut complet de consonance. Les genres mous, qui comprennent 36 *espèces,* sont d'une consonance défectueuse, et leur emploi est blâmé. Le genre ordonnateur est le moins rapproché de la consonance[2], et le genre chromatique est le plus rapproché de la dissonance; quant au genre normal, il est fort loin d'être consonant. »

Pour les genres *forts,* Safi-ed-Din dit qu'il y en a deux parmi eux qui sont d'une belle consonance; mais les autres, quoique théoriquement différents, ont entre eux des ressemblances qui les rendent presque identiques pour l'oreille. En effet, quoiqu'on puisse réaliser rigoureusement ces deux genres, par exemple :

$$\frac{9}{8}\times\frac{9}{8}\times\frac{256}{243}=\frac{4}{3}$$

$$\frac{10}{9}\times\frac{10}{9}\times\frac{27}{25}=\frac{4}{3}$$

sur un instrument comme le sonomètre, un violoniste ou un chanteur ne peut cependant les exécuter l'un après l'autre dans toute leur précision, parce que ces différentes formes de l'intervalle de quarte se confondent à l'audition. Donc, si on excepte le genre avec redoublement (2e section), et le genre suivi (2e section), tous les autres genres *forts* sont condamnés à n'avoir aucune position justifiée dans la pratique musicale.

Le même lecteur européen peut nous poser une seconde question sur ces détails supplémentaires.

« Puisque ces genres si nombreux ne sont pas employés en musique, pourquoi les anciens théoriciens s'occupent-ils si minutieusement d'eux, et pourquoi remplissent-ils des pages entières de leur détermination? »

Cette juste objection demande une explication que je tire des ouvrages des théoriciens orientaux et que je formule ainsi :

On sait la préoccupation de Pythagore et de ses disciples au sujet du nombre. Tout était le nombre pour eux, même la constitution de l'univers[3].

Dans leurs recherches assidues sur la théorie mathématique des sons musicaux, les pythagoriciens ont constaté avec satisfaction que les intervalles essentiels tels que l'octave, la quinte, la quarte, étaient donnés par les cordes dont les longueurs se trouvaient dans les rapports de 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4.

Cette première découverte, si importante pour eux, les avait beaucoup encouragés. La musique ancienne, comme on le sait, s'occupait exclusivement de la mélodie; pour cette raison, les théoriciens étaient obligés de chercher le plus de consonances possible et d'en multiplier la quantité, pour obtenir de cette manière des intonations plus ou moins différentes entre elles et réaliser de fines nuances.

Ces théoriciens, trop préoccupés des nombres et des premiers résultats obtenus, continuèrent leurs recherches; dans cette voie, ils pouvaient agir de deux manières :

1° Etudier et analyser directement les chants du peuple et en faire ressortir les rapports qui se trouvent entre les notes constitutives des modes, puis coordonner ces rapports sous la forme d'un exposé de la théorie mathématique de la musique;

2° Continuer eux-mêmes, au cabinet, à diviser d'abord la quarte et puis la quinte en toutes les parties théoriquement possibles, et ensuite, comparant ces divisions obtenues avec le chant du peuple, arriver à se rendre compte que ces divisions étaient employées ou non dans la pratique des musiciens, ou encore, avec ces nouvelles divisions, arriver par hasard à découvrir, pour ainsi dire, un mode inconnu jusque-là.

Comme les anciens théoriciens trouvaient la seconde manière d'agir plus conforme à leur doctrine de *déduction,* qui consistait à réduire tout en nombres, ils n'hésitèrent pas à la préférer.

C'est en prenant cette résolution qu'ils commencèrent par le tétracorde grave de l'octave. La quarte étant dans le rapport de $\frac{4}{3}$, le plus grand intervalle qu'on pouvait en retrancher n'était que dans le rapport de $\frac{5}{4}$; après qu'on l'avait retranché, il restait un intervalle dont le rapport est $\frac{16}{15}$; on le divisait en deux parties égales, et on obtenait deux nouveaux intervalles ayant pour rapport $\frac{31}{30}$ et $\frac{32}{31}$. On avait ainsi les trois éléments du genre qu'on a appelé *normal faible.*

Mais pour ce genre, ils ne se contentèrent pas de ces éléments : au lieu de diviser en deux l'intervalle restant, ils le partagèrent en trois parties égales; ils réunirent en une seule les deux parties retranchées les premières par le côté grave, et obtinrent le genre appelé *normal énergique,* dont les trois rapports sont : $\frac{5}{4}\times\frac{24}{23}\times\frac{46}{45}=\frac{4}{3}$, comme nous l'avons vu plus plus haut.

Ensuite, ils essayèrent de retrancher de l'intervalle de quarte un intervalle dans le rapport $\frac{6}{5}$, et pour le reste, ils agirent comme précédemment. Par cette opération, ils obtinrent deux variétés d'un nouveau genre appelé *chromatique.*

Pour obtenir tous les autres genres sus-mentionnés, ils n'eurent qu'à retrancher, toujours de l'intervalle de quarte, alternativement les rapports $\frac{7}{6}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{9}{8}$, et,

1. Cf. son ouvrage intitulé *Schéréfié,* chapitre III qui concerne les genres.

2. Quoique Safi-ed-Din pense ainsi, *tous* les auteurs orientaux sont unanimes à déclarer qu'il faut excepter, parmi les genres *mous,* seulement, deux variétés du genre ordonnateur, comme consonants. Ces genres réalisent bien les deux modes les plus appréciés de la musique orientale qui sont connus sous les noms de *Hidjaz* (حجاز) et *Saba* (صبا); le premier est déjà connu en Europe par le *chromatique oriental.* Nous en parlerons plus loin en détail.

3. Cf. *Pythagore et la Philosophie pythagoricienne,* par M. A.-Ed. Chaignet, tome II, 3e partie, qui traite de l'exposition de la doctrine des pythagoriciens concernant le *nombre;* pages 1-44.

pour le restant, ils suivirent la même règle de division que nous avons expliquée pour le *genre normal*.

« A la fin de cette fatigante occupation, combien de tétracordes consonants ont-ils obtenus? » nous demandera-t-on. Nous répondrons avec quelque humiliation que *quatre*[1] tétracordes seulement ont été jugés consonants, tandis que les autres ont été condamnés à dormir dans les traités théoriques et, de plus, restent destinés à troubler, après tant de siècles, les idées des artistes européens qui, voulant dévoiler les mystères des genres dans la musique grecque, ont tenté des essais infructueux[2] pour les réaliser !

On me reprochera peut-être d'insister trop longuement sur cette question des *genres;* mais pour former une base solide à la théorie musicale des Turcs, il était indispensable d'en parler, ainsi qu'on en jugera par le chapitre suivant.

D'ailleurs, cette question ayant troublé des autorités comme Gevaert[3] et tant d'autres, on n'estimera pas que ces détails soient déplacés ici.

III

Formes consonantes de la quarte et de la quinte.

LA QUARTE

La recherche des formes consonantes dans l'intervalle de *quarte*, aussi minutieusement passée en revue par les anciens théoriciens de l'Orient, avait démontré que, parmi les divers genres calculés, c'étaient les genres les plus *forts* surtout qui devaient être les plus dignes d'intérêt et susceptibles de développement. En effet, en dehors de la 6e espèce du genre *ordonnateur faible* et de la 5e espèce du même *genre énergique*, nous avons vu que tous les autres genres, avec leurs diverses espèces, ne valaient même pas la peine qu'on s'occupât d'eux, et n'avaient pour ainsi dire aucune place dans la pratique de la musique.
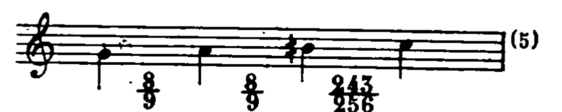
C'est pour cette raison que les théoriciens ont dû se contenter des combinaisons des intervalles mélodiques que contenaient le genre *avec redoublement* (2e section) et le genre *suivi* (2e section); ces intervalles mélodiques consistent en quatre sortes, comme nous le savons déjà :

	Rapports approximatifs.	Rapports justes.
1° Ton majeur.........	0[4]	$\frac{8}{9}$.
2° Ton mineur.........	$\frac{9}{10}$	$\frac{59049}{65536}$.
3° Apotome...........	$\frac{15}{16}$	$\frac{2048}{2187}$.
4° Limma.............	$\frac{19}{20}$	$\frac{243}{256}$.

De ce point de vue, on est arrivé à constater que le genre *avec redoublement* (2e section) ne pouvait avoir que ces *trois* formes consonantes :
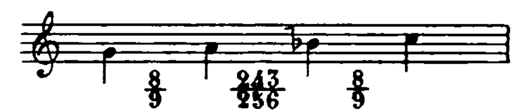
1) Ton majeur — ton majeur — limma.
2) Ton majeur — limma — ton majeur.
3) Limma — ton majeur — ton majeur.

Première forme de la quarte du *genre avec redoublement* (2e section) :
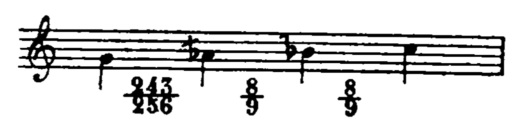


(5)

Deuxième forme de la même quarte :



Troisième forme de la même quarte :



Quant au *genre suivi* (2e section), comme il est composé de *trois* sortes d'intervalles inégaux entre eux, ce genre peut avoir théoriquement les *six* formes suivantes :

1) Ton majeur — ton mineur — apotome.
2) Ton majeur — apotome — ton mineur.
3) Ton mineur — ton majeur — apotome.
4) Ton mineur — apotome — ton majeur.
5) Apotome — ton majeur — ton mineur.
6) Apotome — ton mineur — ton majeur.

Cependant, on a compris par l'audition que la 2e et la 3e forme étaient réciproquement semblables à deux formes[6] du genre *avec redoublement;* ces deux formes, c'est-à-dire les 2e et 3e, étant tombées en désuétude, on a accepté les *quatre* formes qui res-

1. Ces quatre tétracordes consonants sont : 1° le genre avec redoublement (2e section); 2° le genre suivi (2e section); 3° le genre ordonnateur faible (6e espèce); 4° le genre ordonnateur énergique (5e espèce). Pour plus de clarté, nous donnerons ici les rapports de *chacun* de ces *quatre* tétracordes :

1° $\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} \times \frac{256}{243} = \frac{4}{3}$.

2° $\frac{9}{8} \times \frac{10}{9} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$.

3° $\frac{15}{14} \times \frac{7}{6} \times \frac{16}{15} = \frac{4}{3}$.

4° $\frac{12}{11} \times \frac{7}{6} \times \frac{22}{21} = \frac{4}{3}$.

2. Ici, on peut se souvenir des essais de M. A.-J.-H. Vincent et de celui de Halévy; ce dernier, dans son *Prométhée*, exécuté au Conservatoire de musique le 18 mars 1849, avait voulu donner une réalité à ces genres des théoriciens grecs. L'opinion publique, après audition, s'était prononcée justement contre cette épreuve, qu'elle qualifiait de *miaulement fort désagréable*. *Rameau* lui aussi avait écrit dans le genre enharmonique un *trio des Parques;* mais il n'avait pu trouver à Paris trois chanteuses qui pussent entonner juste le quart de ton. (*Acad. des Inscr.*, t. XXXV, mém. de Chabanon.)

3. Cf. *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité*, tome I, page 284; Gevaert parait très attaché à ses idées sur les genres, et insiste sur leur existence en pratique, comme on l'a vu par le passage reproduit p. 2988. Si on veut bien me permettre d'exposer brièvement ma propre conviction sur ce sujet, je dirai que les textes anciens seraient en tout cas mal interprétés; cela est suffisamment démontré par la comparaison que nous avons faite entre les auteurs occidentaux et orientaux qui ont puisé aux mêmes sources. D'ailleurs, avant nous, Fétis aussi a émis à ce sujet des appréciations très justes que nous avons reproduites plus haut. A cette occasion, on peut consulter de même les déclarations critiques de M. B. Jullien. Cf. *De Quelques Points des sciences dans l'antiquité*, p. 411-418, Paris, 1854.

4. Le *ton majeur* n'a pas son rapport approximatif.

5. Comme la quarte *sol-do* est composée, dans la gamme fondamentale de la musique turque, d'un ton majeur, d'un ton mineur et d'un apotome, il faudrait mettre dans ce tétracorde le dièse n° 1 avant la note *si*, pour que l'intervalle *la-si* soit d'un ton majeur; il est d'un ton mineur dans la gamme type.

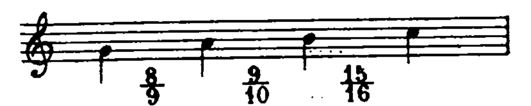
6. Nous enregistrerons ici, en face de ces deux formes laissées de côté, celles qui à l'audition leur sont semblables :

2e forme ressemble à $\frac{8}{9} \times \frac{243}{256} \times \frac{8}{9}$.

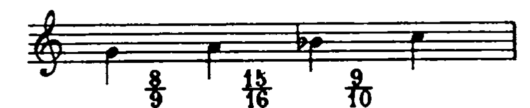
3e — — à $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{243}{256}$.

taient et qui sont les 1re, 4e, 5e et 6e formes; nous les transcrivons ainsi :

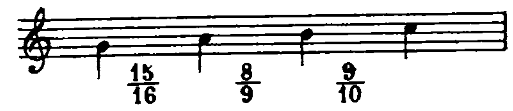
Première forme de la quarte du *genre suivi* (2e section :



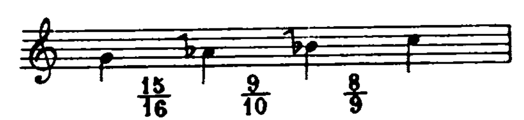
Deuxième forme de la même quarte :



Troisième forme de la même quarte :



Quatrième forme de la même quarte :



Si nous ajoutons à ces quartes les deux *espèces* du genre *ordonnateur,* l'une faible et l'autre énergique, jugées consonantes et citées plus haut, nous aurons en tout *neuf* formes consonantes de la quarte, que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs dans le tableau suivant :

FORMES CONSONANTES DE LA QUARTE

1re forme.	Ton majeur.	Ton majeur.	Limma.
2e forme.	Ton majeur.	Limma.	Ton majeur.
3e forme.	Limma.	Ton majeur.	Ton majeur.
4e forme.	Ton majeur.	Ton mineur.	Apotome.
5e forme.	Ton mineur.	Apotome.	Ton majeur.
6e forme.	Apotome.	Ton majeur.	Ton mineur.
7e forme.	Apotome.	Ton mineur.	Ton majeur.
8e forme.	$\frac{14}{15}$[1]	$\frac{6}{7}$[2]	Apotome. $\frac{15}{16}$
9e forme[3].	$\frac{11}{12}$[4]	$\frac{6}{7}$	$\frac{21}{22}$[5]

∴

Quoique cela puisse paraître une digression, je dois dire ici quelques mots d'une lacune constatée chez les auteurs occidentaux qui parlent de la division du tétracorde. Pour ne citer que celui d'entre eux qui est le plus connu, je parlerai de Gevaert.

Ce savant auteur, dans le 1er volume de son ouvrage (*Hist. et Théorie de la musique dans l'antiquité,* page 107), en étudiant la disposition des intervalles dans l'intérieur des systèmes du genre diatonique des Grecs, dit : « Un *système de quarte,* se décomposant en deux intervalles de ton et un intervalle de demiton, est susceptible de trois formes. Un *système de quinte* renferme trois tons et un demi-ton; il prend quatre formes. »

Ensuite, Gevaert énumère toutes les formes de la quarte et de la quinte diatoniques; dans ses exemples, il ne donne que les formes du genre diatonique dit *pythagoricien*[6], dont les rapports sont :

$$\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}\times\frac{243}{256}=\frac{3}{4}$$

mais nous savons déjà que le diatonique pythagoricien n'est pas le seul possible, et nous lisons dans le même ouvrage (pages 312 et suivantes) qu'il y a encore les quatre autres genres suivants, également diatoniques :

Diatonique tendu...... $\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}\times\frac{15}{16}=\frac{3}{4}$.

— moyen..... $\frac{8}{9}\times\frac{7}{8}\times\frac{27}{28}=\frac{3}{4}$.

— amolli..... $\frac{7}{8}\times\frac{9}{10}\times\frac{20}{21}=\frac{3}{4}$.

— égal....... $\frac{9}{10}\times\frac{10}{11}\times\frac{11}{12}=\frac{3}{4}$.

Naturellement, ces quatre genres devaient avoir leurs diverses formes; mais, malheureusement, l'auteur n'en souffle mot au cours de l'ouvrage.

L'auteur n'aurait-il rien rencontré dans les sources où il a puisé ses renseignements? ou bien, ayant considéré que dans la musique moderne on n'emploie que le genre diatonique, s'est-il cru autorisé à ne pas citer les formes des autres genres diatoniques? Si, comme nous le pensons, c'est la seconde hypothèse qu'il faut admettre, la faute de Gevaert est plus grave encore, puisqu'il a oublié que le diatonique *tendu* possède la tierce majeure :

$\frac{4}{5}$

do *ré* *mi*

$\frac{8}{9}$ $\frac{9}{10}$

et que cette tierce $\frac{4}{5}$ est exactement la tierce harmonique de la musique moderne, tandis que la tierce pythagoricienne $\left(\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}=\frac{64}{81}\right)$ n'y est point employée.

Gevaert, en citant seulement les formes du genre diatonique pythagoricien dans son ouvrage, n'a donc que partiellement écrit l'histoire et la *théorie* de la musique dans l'antiquité.

1. Cet intervalle, quoique un peu plus grand que l'*apotome* $\left(\frac{15}{16}\right)$, est admis dans nos transcriptions comme un apotome en employant les signes d'altérations qui lui sont réservés.

2. C'est un intervalle plus grand que le ton majeur $\frac{8}{9}$; on peut le considérer comme une seconde augmentée.

3. Gevaert donne le nom de *chromatique synton* à ce genre. Cf. ouvrage cité, tome I, page 321.

4. Cet intervalle est plus grand que l'apotome et plus petit que le ton mineur; mais comme il est plus rapproché du côté du ton mineur, nous le donnerons dans nos transcriptions comme un ton mineur avec les signes d'altérations nécessaires.

5. Cet intervalle, qui est un peu plus petit que le limma, est transcrit par nous comme un limma.

6. Ou plutôt ditonique.

D'ailleurs, mon opinion personnelle est que la musique européenne, ayant accepté la tierce majeure $\frac{4}{5}$ comme base fondamentale de la théorie harmonique moderne, et cette même tierce majeure étant composée de deux tons, l'un majeur, l'autre mineur, cette musique, dis-je, ne devrait pas renoncer, en pratique, à distinguer les tons majeurs des tons mineurs; l'unification de ces deux tons — provenant de l'exigence du tempérament égal — a fait beaucoup perdre à la musique moderne au point de vue de la diversité de l'expression mélodique, et l'a obligée à se priver des nombreux autres modes qui ont tout autant leur raison d'être que les deux modes majeur et mineur officiellement acceptés.

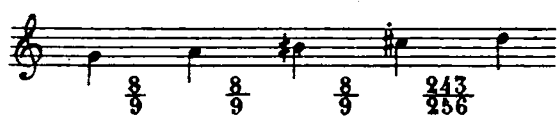
LA QUINTE

De même qu'on a formé des genres consonants en partant de l'intervalle de la *quarte*, on a essayé ensuite de déterminer les formes consonantes de l'intervalle de la quinte, qui est le complément de l'*octave* si on l'ajoute à la quarte : $\frac{3}{4}\times\frac{2}{3}=\frac{6}{12}=\frac{1}{2}$.
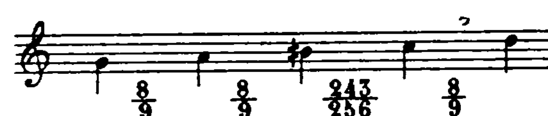
Revenons, tout d'abord, une fois de plus au *genre avec redoublement* (2e section); en ajoutant un ton majeur à ce genre, nous aurons une quinte juste composée de trois tons majeurs et d'un limma, et dans ce cas nous pouvons obtenir *quatre* formes qui sont toutes consonantes et très employées en pratique :

1) Ton majeur — ton majeur — ton majeur — limma.
2) Ton majeur — ton majeur — limma — ton majeur.
3) Ton majeur — limma — ton majeur — ton majeur.
4) Limma — ton majeur — ton majeur — ton majeur.
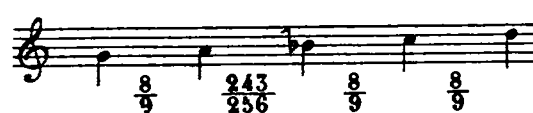
Première forme de la quinte obtenue du *genre avec redoublement* (2e section) :
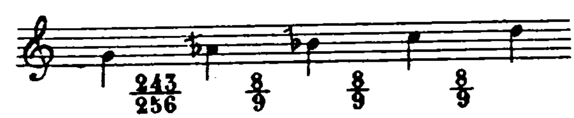


Deuxième forme :



Troisième forme :



Quatrième forme :

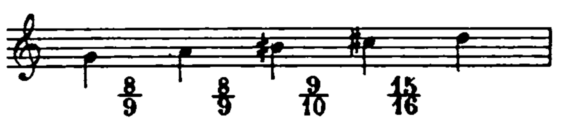


Passons maintenant au *genre suivi* (2e section); si nous ajoutons un ton majeur à ce genre, nous aurons une quinte juste, composée de deux tons majeurs, d'un ton mineur et d'un apotome; ce genre est, de son côté, susceptible d'avoir les *douze* formes suivantes, théoriquement différentes entre elles :

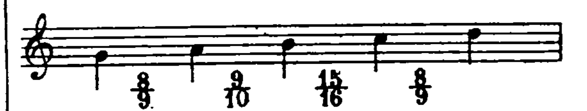
1) Ton majeur — ton majeur — ton mineur — apotome.
2) Ton majeur — ton majeur — apotome — ton mineur.
3) Ton majeur — ton mineur — apotome — ton majeur.
4) Ton majeur — ton mineur — ton majeur — apotome.
5) Ton majeur — apotome — ton mineur — ton majeur.
6) Ton majeur — apotome — ton majeur — ton mineur.
7) Ton mineur — apotome — ton majeur — ton majeur.
8) Ton mineur — ton majeur — apotome — ton majeur.
9) Ton mineur — ton majeur — ton majeur — apotome.
10) Apotome — ton mineur — ton majeur — ton majeur.
11) Apotome — ton majeur — ton mineur — ton majeur.
12) Apotome — ton majeur — ton majeur — ton mineur.

Cependant on a constaté que les 2e, 5e, 6e, 8e, 9e formes ne présentaient pas de différences sensibles à l'audition comparativement à certaines autres formes[1] de la quinte; ces *cinq* formes ont été abandonnées, et on a accepté les *sept* formes suivantes qui restent en usage :
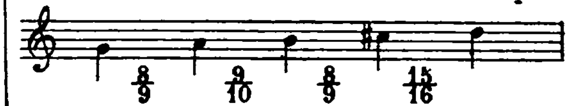
Première forme de la quinte obtenue du genre *suivi* (2e section) :
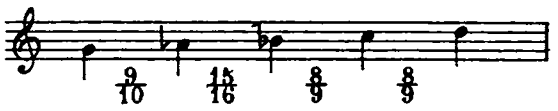


Deuxième forme :
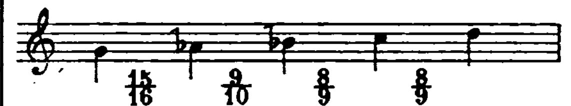


Troisième forme :



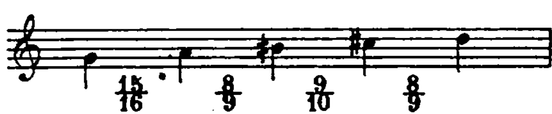
Quatrième forme :
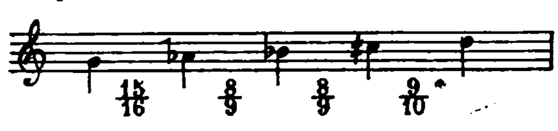


Cinquième forme :



Sixième forme :



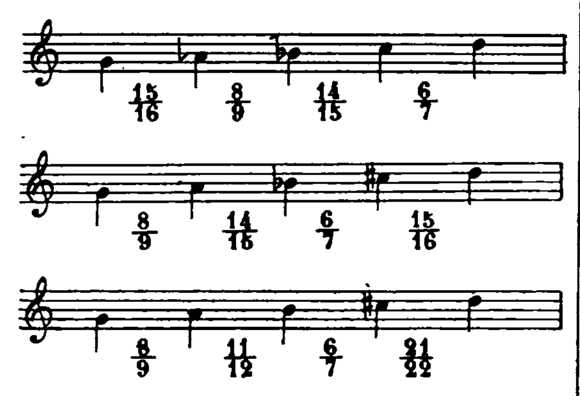
Septième forme :



1. Nous enregistrerons ici, vis-à-vis de ces *cinq* formes abandonnées, celles qui sont semblables à l'audition :

2e forme ressemble à...... $\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}\times\frac{243}{256}\times\frac{8}{9}$.
5e — — ...... $\frac{8}{9}\times\frac{243}{256}\times\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}$.
6e — — aussi à $\frac{8}{9}\times\frac{243}{256}\times\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}$.
8e — — — $\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}\times\frac{15}{16}\times\frac{8}{9}$.
9e — — — $\frac{8}{9}\times\frac{8}{9}\times\frac{9}{10}\times\frac{15}{16}$.

En outre, il faut ajouter à la série des quintes consonantes les *trois* autres formes suivantes, qui sont composées des intervalles des 8e et 9e formes de la *quarte* plus d'un ton majeur y mélangé :



Il nous reste encore à réunir toutes les formes consonantes de la quinte dans un tableau, comme nous l'avons fait pour l'intervalle de quarte. Cela nous permettra de résumer les détails donnés plus haut, et en même temps, de coordonner ces formes sous les numéros d'ordre fixes qui seront à retenir pour le moment où nous parlerons de l'association de la quarte avec la quinte d'où résultent les divers modes orientaux. Voici ce tableau :

FORMES CONSONANTES DE LA QUINTE

1re forme.	Ton majeur.	Ton majeur.	Ton majeur.	Limma.
2e forme.	Ton majeur.	Ton majeur.	Limma.	Ton majeur.
3e forme.	Ton majeur.	Limma.	Ton majeur.	Ton majeur.
4e forme.	Limma.	Ton majeur.	Ton majeur.	Ton majeur.
5e forme.	Ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.	Apotome.
6e forme.	Ton majeur.	Ton mineur.	Apotome.	Ton majeur.
7e forme.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.	Apotome.
8e forme.	Ton mineur.	Apotome.	Ton majeur.	Ton majeur.
9e forme.	Apotome.	Ton mineur.	Ton majeur.	Ton majeur.
10e forme.	Apotome.	Ton majeur.	Ton mineur.	Ton majeur.
11e forme.	Apotome.	Ton majeur.	Ton majeur.	Ton mineur.
12e forme.	$\frac{15}{16}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{14}{15}$	$\frac{6}{7}$
13e forme.	$\frac{8}{9}$	$\frac{14}{15}$	$\frac{6}{7}$	$\frac{15}{16}$
14e forme.	$\frac{8}{9}$	$\frac{11}{12}$	$\frac{6}{7}$	$\frac{21}{22}$

IV

De la constitution des modes turcs.

Au commencement du chapitre II de son *Histoire de la musique dans l'antiquité*, page 127, Gevaert, en parlant des *Harmonies ou modes de la musique des anciens*, dit avec beaucoup de raison que, de toutes les parties de l'art antique, aucune n'a eu au même degré que celle-ci le privilège de provoquer sans relâche la curiosité passionnée des érudits et des musiciens; et, après quelques lignes, il ajoute avec regret qu'il n'est aucun point du même art sur lequel les écrivains spéciaux nous aient laissé moins de renseignements.

A vrai dire, il est impossible, avec le seul aide des traités théoriques, de reconstituer le véritable caractère mélodique de modes que la tradition et la pratique populaire ont laissé perdre. Par exemple, nous voyons dans le même ouvrage de Gevaert (page 139) la gamme suivante qui serait, selon Gaudence, la division de l'octave dans le mode dit *hypodorien:*



Au point de vue de la théorie musicale des anciens, cette octave, dans l'état où elle est présentée, ne signifierait exactement rien, parce que les intervalles de la quarte *la-mi* peuvent être composés, d'après cette transcription, de trois manières :

la $\frac{8}{9}$ *sol* $\frac{8}{9}$ *fa*♮ $\frac{243}{256}$ *mi*

ou

la $\frac{8}{9}$ *sol* $\frac{9}{10}$ *fa*♮ $\frac{15}{16}$ *mi*

ou

la $\frac{9}{10}$ *sol* $\frac{8}{9}$ *fa*♮ $\frac{15}{16}$ *mi*

A son tour, la quinte *mi-la* peut être composée des intervalles suivants :

mi $\frac{8}{9}$ *ré* $\frac{8}{9}$ *do* $\frac{243}{256}$ *si* $\frac{8}{9}$ *a*

ou

mi $\frac{8}{9}$ *ré* $\frac{8}{9}$ *do* $\frac{15}{16}$ *si* $\frac{9}{10}$ *la*

Le mode *hypodorien*, tel qu'il est exposé par Gevaert, ne décèle pas les formes de la quarte et de la quinte dont il est composé. Cette octave, dans cet état, ne signifie rien qui soit précis, d'après les Orientaux. En outre, on verra, lorsque nous parlerons prochainement de chaque mode à part, qu'avec ces formes et à l'aide du seul changement de mouvement, de dominante, de repos, on obtient, dans la musique turque, divers modes, chacun de couleur différente.

Si on songe que ce point très minutieux de la musique orientale est complètement resté ignoré des auteurs occidentaux comme Gevaert, il est impossible de ne pas regretter leurs efforts infructueux, et de ne pas voir dans leur œuvre un monument colossal condamné à être démoli, puis à être reconstruit, en rejetant les parties déjà en ruine et en

employant ceux des matériaux qui restent toujours solides et conformes à la vérité.

⁂

Le chapitre concernant les modes est, certainement, l'un des plus importants de la théorie de la musique turque; c'est lui qui doit révéler à l'artiste le secret de cette puissance que possède la musique de parler au cœur et d'exprimer les sentiments les plus intimes de l'âme humaine. Et néanmoins, ce chapitre est l'un des moins connus, des moins étudiés, même chez les musiciens turcs.

J'essayerai donc de démontrer en peu de mots ce que c'est qu'un mode dans la musique turque, quels en sont les éléments constitutifs, par quoi un mode se distingue d'un autre, et d'où provient, pour chacun d'eux, son caractère particulier.

D'abord qu'est-ce qu'un *mode?* Le mode est une manière d'être, une forme particulière de l'échelle musicale, caractérisée par une certaine disposition des intervalles, de différents rapports, qui la composent[1].

Après avoir ainsi déterminé le mode, nous pouvons maintenant examiner comment les modes se forment, en d'autres termes, quelles sont les conditions essentielles qu'on doit trouver dans un mode et qui en sont, pour ainsi dire, l'âme et la vie.

D'après nos recherches particulières[2], ces conditions essentielles sont au nombre de six :

1° Les éléments constitutifs ;
2° L'ambitus;
3° Le commencement;
4° La dominante ;
5° La tonique;
6° Le mouvement et repos.

Examinons donc successivement en quoi consistent ces six conditions.

I. — Les éléments constitutifs

Chez les Grecs anciens, le tétracorde et le pentacorde formaient des systèmes parfaits lorsqu'ils étaient groupés dans de plus longues périodes comprenant une ou deux octaves. De même, chez les Turcs, quoique la plupart des modes soient souvent essentiellement basés sur l'intervalle de quarte correspondant au tétracorde, ou encore sur l'intervalle de quinte correspondant au pentacorde, on ne se contenta point, en pratique, de cette seule quarte ou quinte, et, dans le but d'orner la mélodie, on compléta l'octave en y ajoutant, selon le cas, une quinte ou une quarte.

Ainsi, chacun des modes de la musique turque se trouve ordinairement formé par l'association d'une quarte et d'une quinte. Comme nous l'avons vu plus haut, la quarte et la quinte ayant des formes différentes, il est évident que le groupement de ces diverses formes entre elles devait réaliser plusieurs modes[3].

La quarte qui se trouve du côté grave s'appelle طبقة اولى « première enveloppante », et la quinte qui est ajoutée du côté aigu de ce tétracorde s'appelle طبقة ثانيه « deuxième enveloppante ». Dans la plupart des modes, la quarte se trouve du côté grave, et la quinte du côté aigu; mais il y a aussi quelques modes dans lesquels le contraire se produit, c'est-à-dire que la quinte se trouve du côté grave et la quarte à l'aigu.

II. — L'ambitus

Nous désignons par le mot d'*ambitus* l'ensemble des notes du grave à l'aigu qui entrent dans la formation d'un mode. L'ambitus des deux modes de la musique européenne n'est que d'une octave; mais, comme dans la musique turque, quoique l'ambitus de certains modes soit en quelque sorte fixé à une octave, il y a des modes qui dépassent cet ambitus, et d'autres qui n'y arrivent même pas, nous sommes obligés, en conséquence, de donner pour chaque mode non seulement les formes de la quarte et de la quinte qui le réalisent essentiellement, mais encore les autres notes que contient ordinairement l'ambitus de ce mode.

Les notes ajoutées à l'octave principale d'un mode n'ont d'autre raison d'être que d'orner la mélodie; ces notes sont ajoutées à la fois du côté grave et du côté aigu de l'octave essentielle, d'après les règles établies parmi les compositeurs.

III. — Le commencement

On a discuté en Europe la question suivante : « toute mélodie doit-elle se terminer sur la note finale du mode, ou bien peut-on finir également sur la dominante, ou sur quelque autre degré de l'échelle modale? » Seulement, on n'a pas pensé à fixer un point de départ pour chaque mode; cela paraîtrait d'ailleurs absurde dans l'état actuel de l'organisation des deux modes européens.

Cependant, la constitution mélodique propre aux modes turcs a obligé nos théoriciens à étudier cette question du *commencement* et à en déduire certaines règles qui déterminent les lois régissant chacun de ces modes.

L'application de ces règles, qui ont une analogie directe avec le sujet du paragraphe VI, sera mieux comprise pratiquement en étudiant avec attention les exemples que nous donnerons plus tard de chaque mode.

IV. — La dominante

La dominante des modes turcs est souvent la quinte de leur tonique; mais cela n'arrive pas toujours, et cette règle admet des exceptions.

Il y a des modes très caractéristiques dont les dominantes sont la quarte de leur tonique, et il y en a aussi d'autres qui ont leur dominante sur la tierce de leur note finale.

V. — La tonique

Chacun des modes de la musique turque a sa note

1. J'emprunte cette définition ainsi que quelques autres passages suivants du chapitre, en y apportant certaines modifications, à l'ouvrage du R. P. Dechevrens, S. J. Cf. *Etudes de science musicale*, Ire et IIe étude, page 111 et suivantes, Paris, 1898.

2. Au cours de ces recherches, j'ai beaucoup profité des vues savantes de mon ami H. Saadeddin bey, sous-secrétaire d'Etat au ministère de la justice; je tiens ici à lui présenter mes remerciements les plus sincères.

3. Mais on ne doit pas croire qu'en associant n'importe quelle forme de la quarte avec n'importe quelle forme de la quinte on aura une octave consonante et, par suite, un mode musical; loin de là, une quarte et une quinte, chacune d'elles étant en elle-même consonante, lorsqu'elles sont ajoutées l'une à l'autre, peuvent donner une octave dissonante. Pour qu'une octave soit consonante, il y a diverses conditions qui sont étudiées en detail dans les traités orientaux; notre cadre ne nous permettant pas de parler ici de ces conditions qui nous entraîneraient trop loin, nous nous bornons à faire cette remarque en passant.

finale qui est fixée. Un mode ne peut avoir qu'une seule tonique, et si, au courant d'un morceau, la mélodie fait des repos provisoires sur la quinte, sur la quarte ou sur la tierce de la tonique, le repos final, celui qui termine la mélodie, doit se faire régulièrement sur la tonique.

La tonique de certains modes a, en outre, de son côté grave, une note à laquelle la tonique touche souvent, lors de la conclusion mélodique. Cette note s'appelle (تتمه) qui signifie *complément*. C'est une espèce de *note sensible*, avec cette différence qu'elle n'est pas toujours un demi-ton au-dessous de la tonique, comme cela arrive dans les deux modes de la musique occidentale[1]. Dans certains modes, elle se trouve à un ton, et dans les autres modes à un limma au-dessous de la tonique. Cependant, pour chaque mode, il n'est pas obligatoire d'avoir un *complément;* l'usage en est facultatif et laissé au goût du compositeur.

VI. — LE MOUVEMENT ET LE REPOS

Le *mouvement* et le *repos* mélodiques jouent un rôle très important dans la constitution des modes turcs. Le mode qui manquerait de ce double élément vital ne serait plus un mode; ce serait un corps sans âme, une juxtaposition de molécules musicales qui n'auraient entre elles aucun lien, n'ayant ni ordre ni subordination de l'une à l'autre. Ce sont ces éléments qui permettent de reconnaître l'identité de chaque mode.

Le point de départ du mouvement mélodique, c'est la tonique. Quelquefois aussi, un chant peut commencer sur un degré différent de la tonique; dans les deux cas, on sent bien que ces points de départ tendent irrésistiblement vers la dominante, pour continuer de là, s'il y a lieu, jusqu'à la tonique octave, même plus loin encore.

La dominante étant, pour ainsi dire, le centre du mouvement mélodique, la voix se meut de mille manières. Mais quelle variété d'impression, quelle richesse d'expression dans ce mouvement bien ordonné de la voix qui, s'élevant de la tonique vers la dominante, et commandé chez l'artiste par le sentiment instinctif, achève doucement sa course ascendante et descendante, et revient au point de départ naturel, à la finale ou tonique! C'est la succession et le mélange artistique de ces deux choses, le mouvement et le repos, qui font de belles mélodies, les mélodies vivantes et parlantes, celles qui expriment les sentiments les plus intimes de l'homme.

Chaque mode turc doit donc avoir son mouvement mélodique spécial, qu'on nomme (سير) qui signifie *promenade*, et son repos, que l'on appelle (قرار) *résolution*.

Ces deux éléments, ainsi que l'étude du « commencement », sont de la plus haute importance. Mais si, pour faire connaître les modes turcs, nous nous contentions de donner pour chacun d'eux sa gamme, nous ne présenterions au lecteur qu'un squelette, qu'un corps sans âme, et tous les détails théoriques que nous pourrions ajouter ne contribueraient nullement à donner une idée de ces modes.

Pour combler cette lacune, nous avons recouru à un moyen très pratique. Nous avons composé, dans chaque mode, un petit morceau à trois temps, dans un mouvement bien connu de tous, celui de la valse, et nous avons disposé cet exemple après la gamme type de chaque mode, espérant que cette démonstration de la théorie musicale turque sera accueillie avec faveur par les lecteurs occidentaux.

Si l'on joue plusieurs fois ces morceaux, quoique le *tempérament* leur enlève beaucoup de leur couleur originale, on comprendra qu'il y a encore plusieurs modes très caractéristiques à qui il ne manque rien pour mériter l'honneur d'être employés par les musiciens occidentaux, comme leurs deux autres frères nommés majeur et mineur.

*
* *

Avant de commencer la nomenclature des modes turcs, nous tenons à faire la remarque suivante : en voyant que nous donnons, par exemple, la gamme du mode *Raste* sur celle de *sol*, il n'en faut pas conclure que ce mode doit s'exécuter exclusivement sur la tonique *sol*. Il n'y a pas d'obligation formelle à cet égard, et la théorie exige seulement que les conditions essentielles d'un mode soient observées strictement, lorsqu'on veut réaliser un mode sur n'importe quelle tonique. Par conséquent, le mode en question, s'il est exécuté, par exemple, sur le *do*, conserve toujours son nom propre, et on dit alors que c'est le mode *Raste* transposé en *do*.

Dans nos transcriptions, nous avons suivi l'usage courant des praticiens turcs, et nous avons écrit chaque mode sur la tonique adoptée généralement par nos artistes.

V

De la pratique des modes turcs.

Les noms des modes turcs ont subi des changements continuels dans les siècles précédents, chaque maître ayant sa méthode propre et sa nomenclature particulière.

Le nombre de ces modes change aussi de temps en temps, d'après la classification des maîtres de chaque siècle.

Les anciens ouvrages théoriques reconnaissent douze *modes* (مقام), vingt-quatre *sections* (شعبه) et six *avazé* (آوازه). Dans les temps modernes les maîtres turcs ont inventé beaucoup de *sections* qui sont très harmonieuses et d'un effet admirable.

Ces changements continuels des noms et du nombre des modes turcs ne surprendront pas les lecteurs européens si, pour les expliquer, nous recourons à une comparaison qui leur en fera bien comprendre la raison :

Les diverses formes de la quarte et de la quinte que nous avons vues sont, en quelque sorte, semblables aux couleurs principales qui se trouvent sur la palette d'un peintre; l'artiste, en les combinant, réalise plusieurs nuances. Il en va de même pour le musicien turc avec ces diverses formes de la quarte et de la quinte; rien ne lui défend de combiner ces formes pour en réaliser des nuances mélodiques, ou des modes très nombreux, selon l'idée qu'il veut traduire. En dehors de ces formes, la modulation sagement employée entre ces divers modes procure au compositeur turc des ressources immenses, de beaucoup supérieures au domaine mélodique que possèdent

1. On sait déjà que la quatrième forme de la gamme mineure (*mode mineur ancien*) se fait aussi sans note sensible.

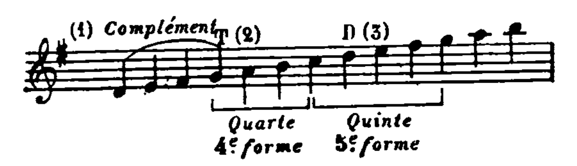
les musiciens occidentaux. La richesse rythmique de la musique turque est aussi une autre ressource dont nous donnerons une idée dans un prochain chapitre.
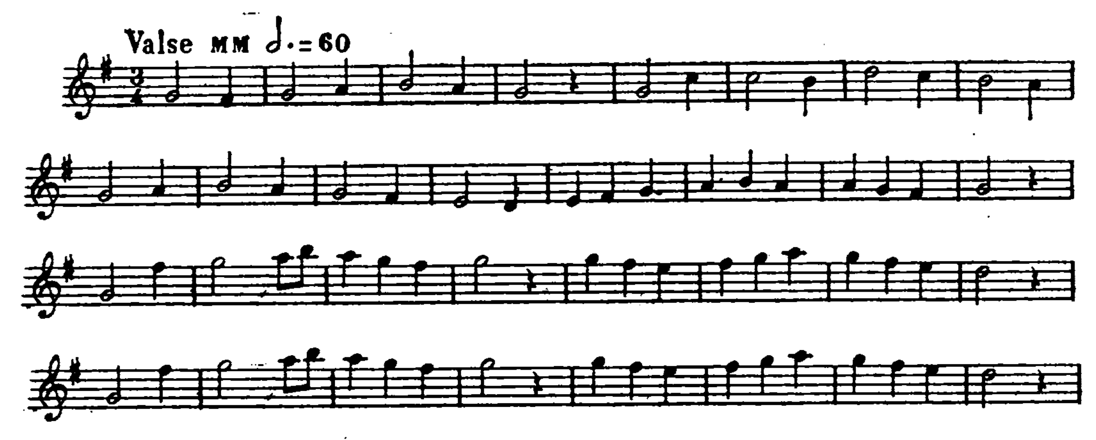
Commençons donc par présenter les gammes des modes turcs les plus en vue avec, pour chacune d'elles, son application à un morceau composé expressément afin de les faire goûter aux amateurs occidentaux, dans leur suavité originale.

I. — LE MODE *Raste.*



L'ambitus.





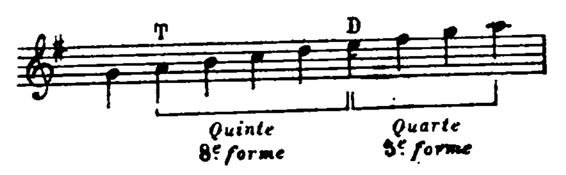
Remarque.
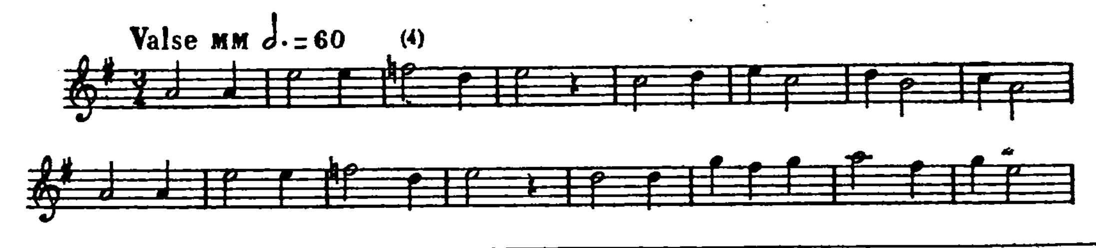
Le mode *Raste* n'est autre chose que le ton de *sol* majeur de la musique européenne.

II. — LE MODE *Husséyni.*

حسینی

L'ambitus.
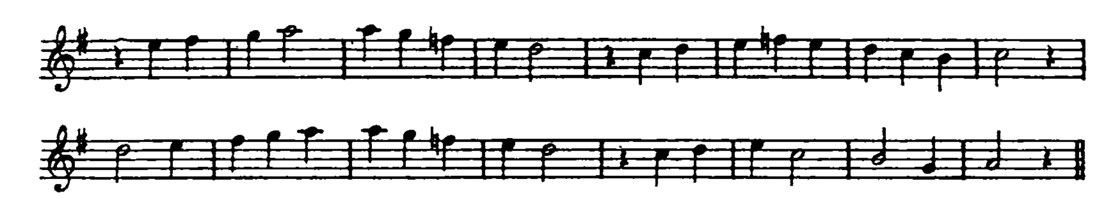




1. Ce *fa* ♯, ainsi que tous les autres qu'on rencontrera sous cette forme dans nos transcriptions, se trouvent dans l'intervalle d'un *limma* $\frac{243}{256}$ à partir du *fa* ♮, en d'autres termes, les mêmes *fa* ♯ sont la ***tierce majeure mélodique*** du *ré* ♮ ; le rapport juste de cette tierce est, comme nous le savons, $\frac{6561}{8192}$. Lorsque le *fa*♯ se trouve dans l'intervalle d'un *apotome* $\frac{2048}{2187}$ à partir du *fa* ♮, nous emploierons un *dièse* surmonté d'un point.

2. La lettre T signifie tonique.

3. La lettre D signifie dominante.

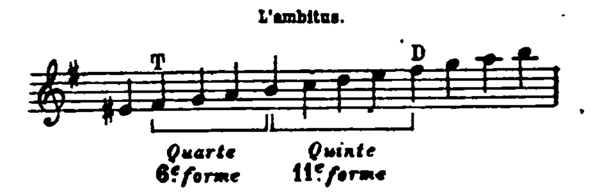
4. Ce *fa* ♮ se trouve dans l'intervalle d'un *limma* $\frac{243}{256}$ à partir de *mi* ♮. Il ne faut pas oublier que tous les *fa* ♮ qu'on rencontrera dans les morceaux suivants sont de cette sorte. Si le *fa* naturel se trouve dans l'intervalle d'un *apotome* à partir du *mi* ♮, nous employons un *fa* avec demi-dièse.
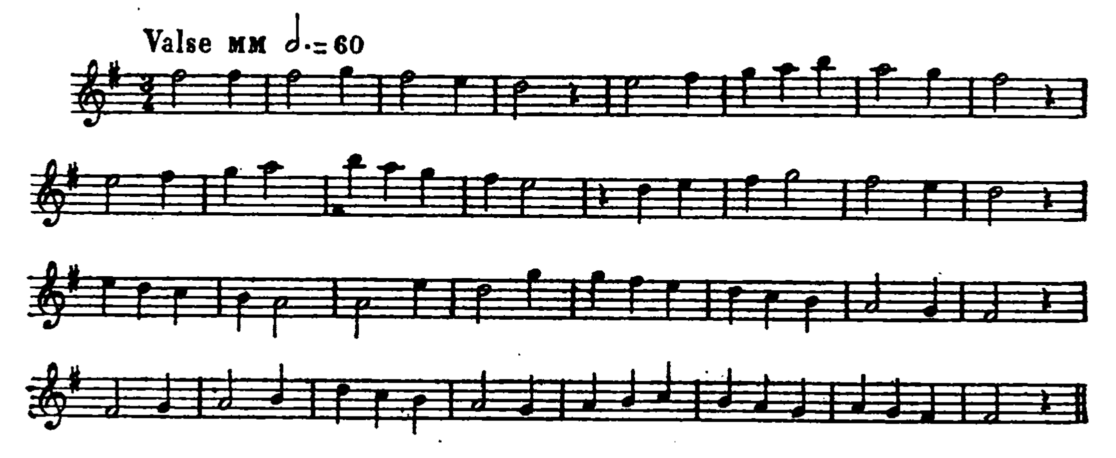


III. — LE MODE *Evidj.*



L'ambitus.

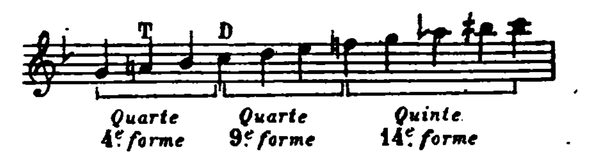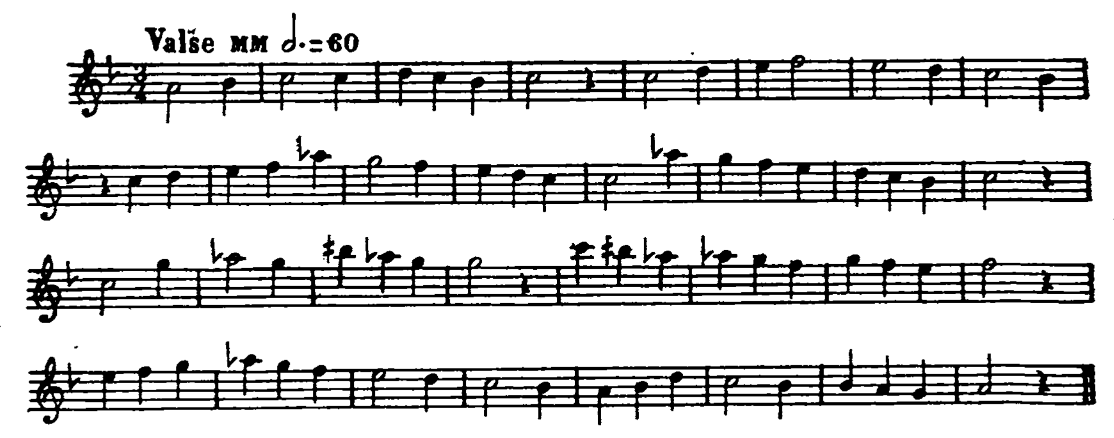




IV. — LE MODE *Saba.*

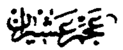


L'ambitus.
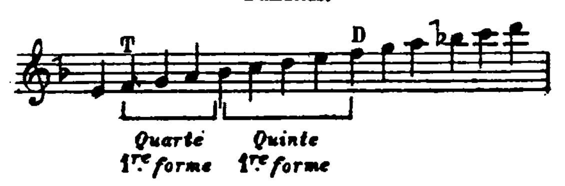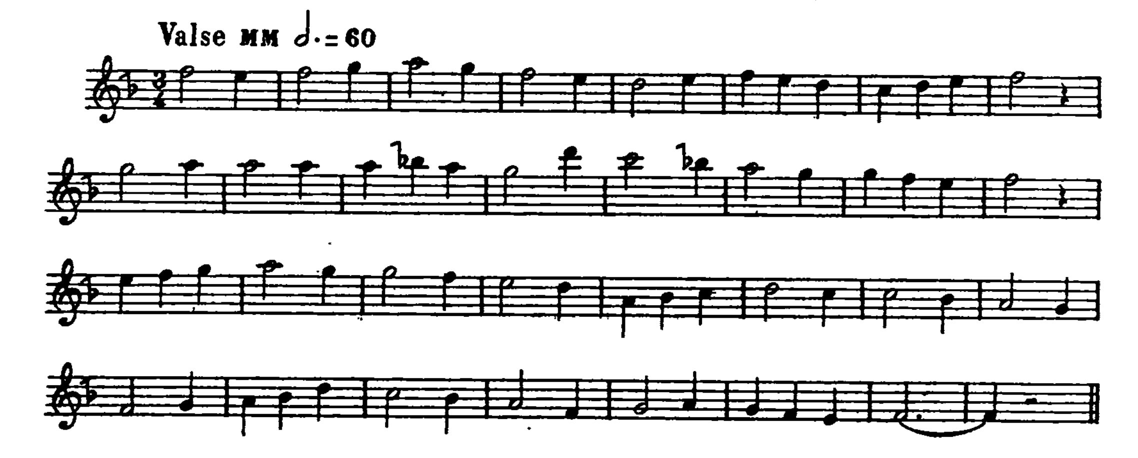




V. — LE MODE *Adjem-Achiran.*



L'ambitus.
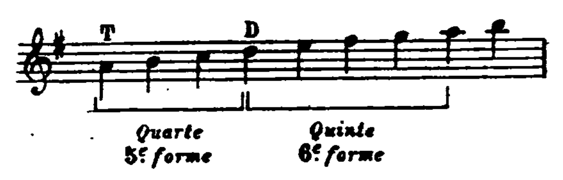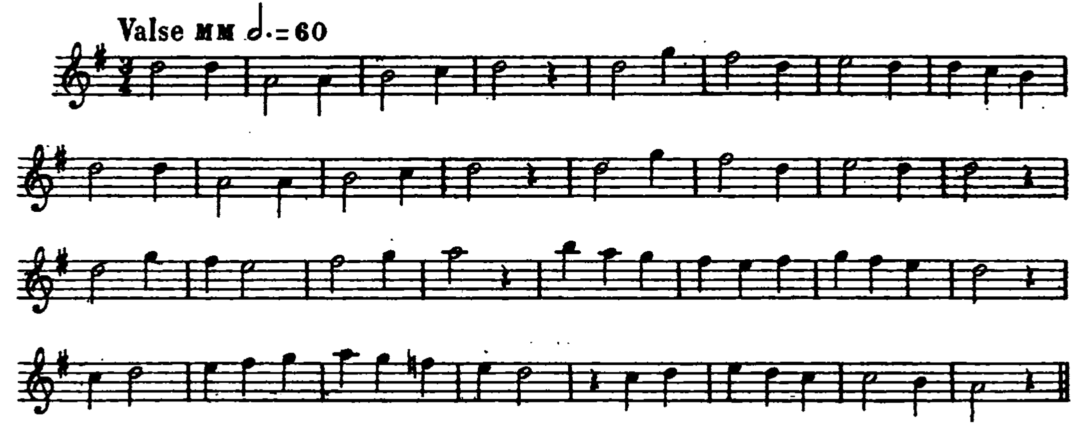




VI. — LE MODE *Néva.*

نوا
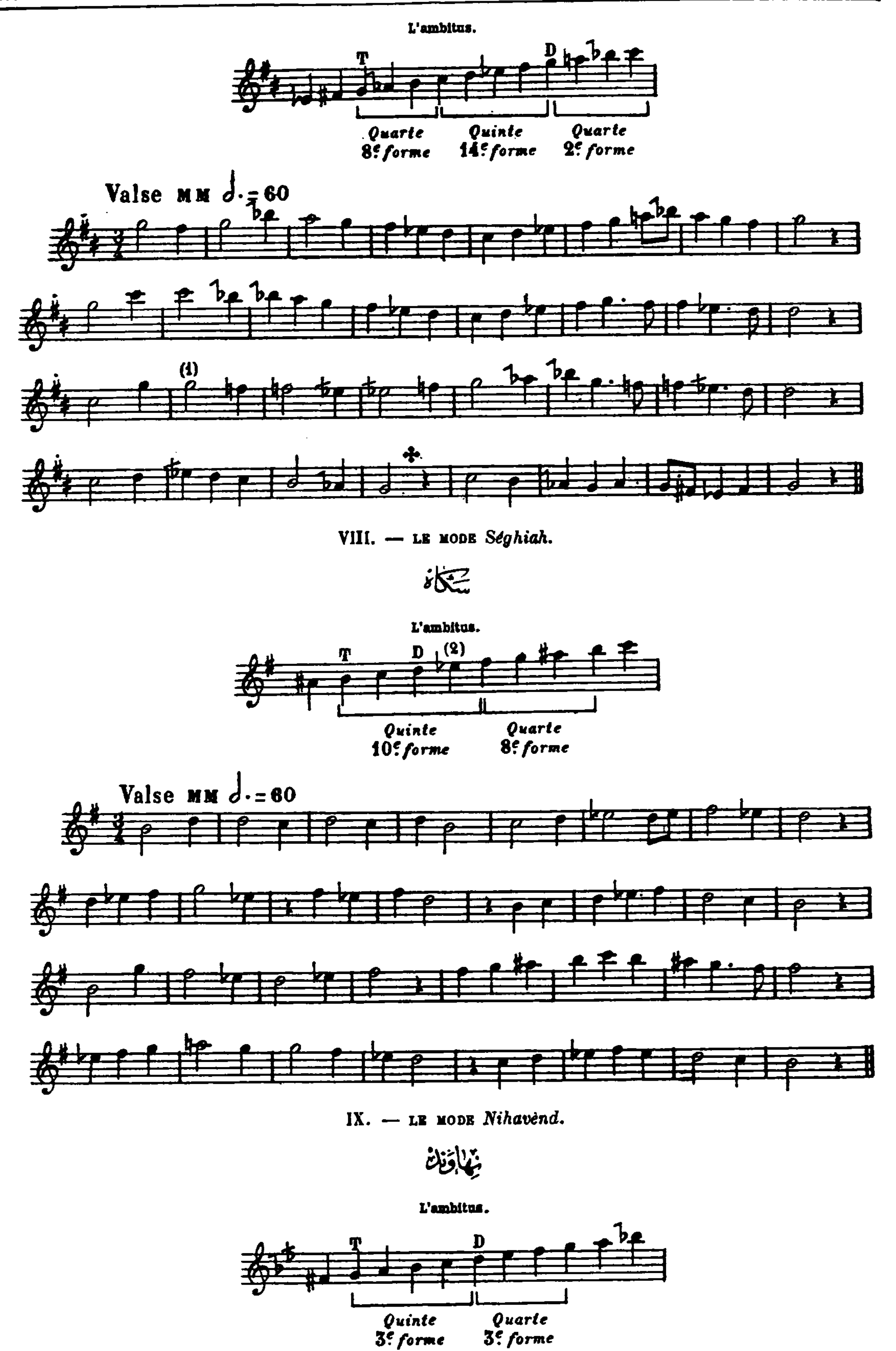
L'ambitus.





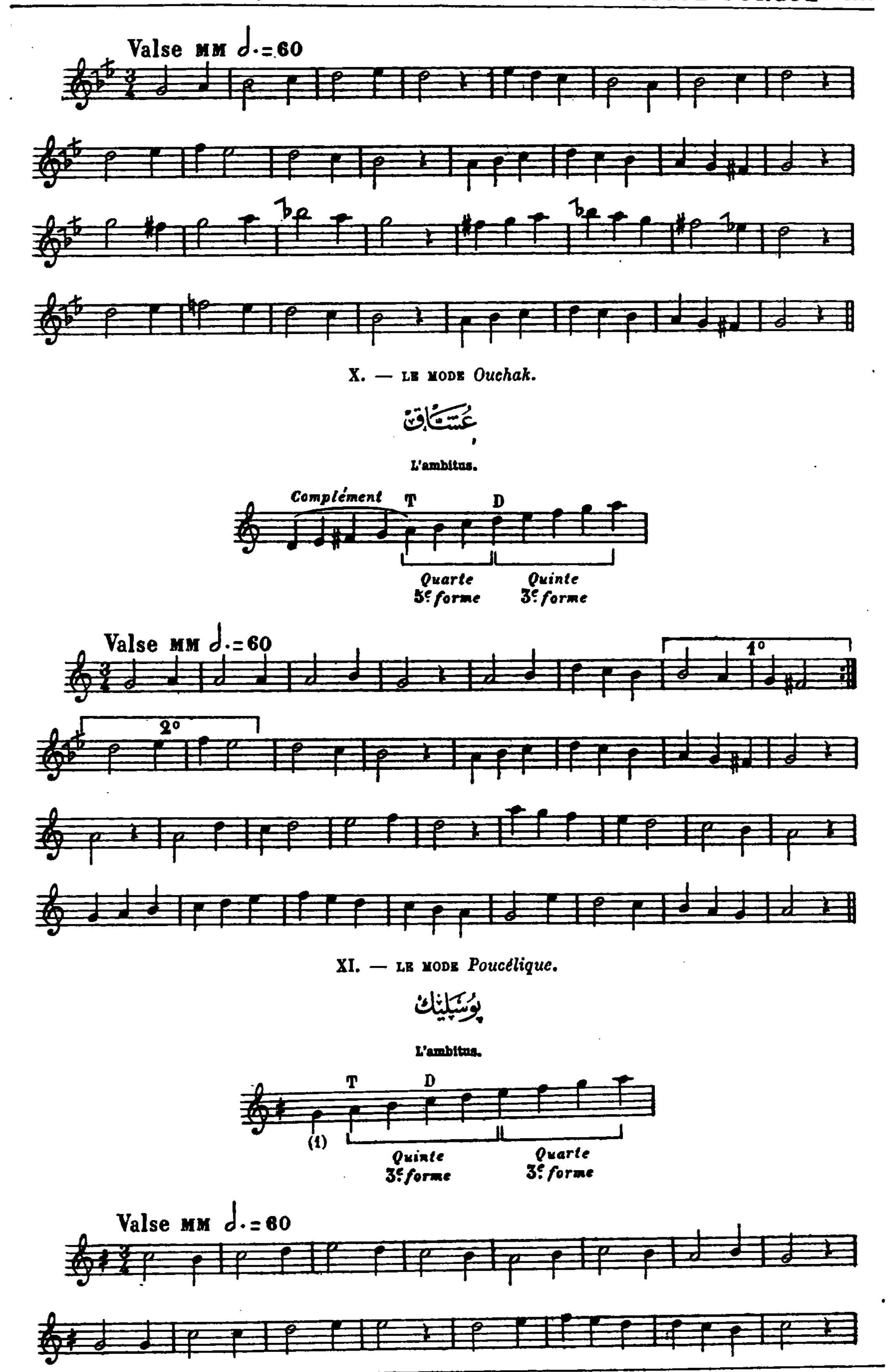
VII. — LE MODE *Hidjaz-Kiar.*

حجاز كار
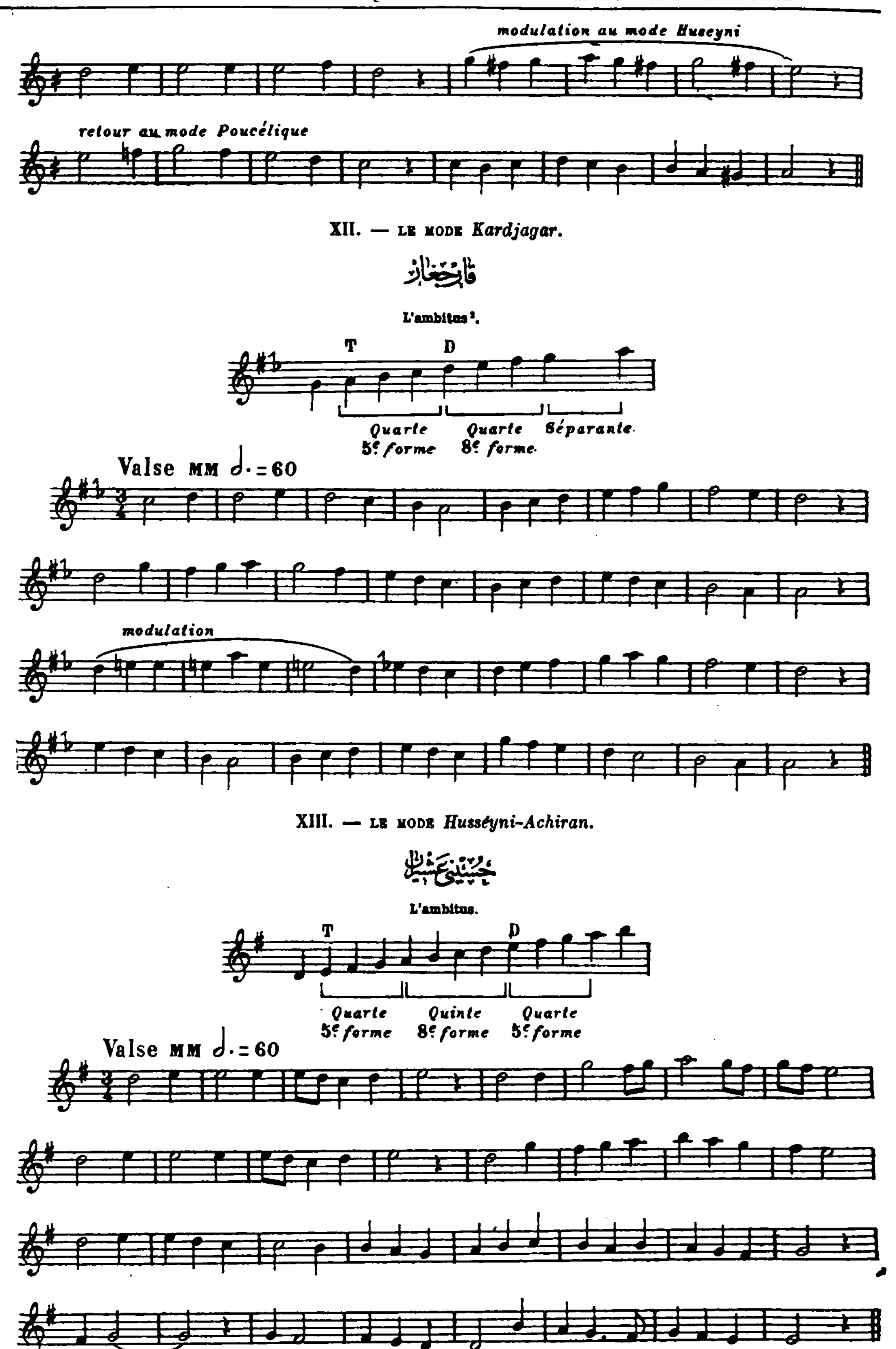


1. A partir d'ici, jusqu'au signe ✣, commence une espèce de modulation propre à ce mode.

2. Les *mi* de ce mode, quoiqu'ils soient diminués en réalité d'un comma de Pythagore, doivent de préférence être joués comme un mi ♮ sur les instruments tempérés ; on se rapprochera mieux de la couleur originale de la mélodie.

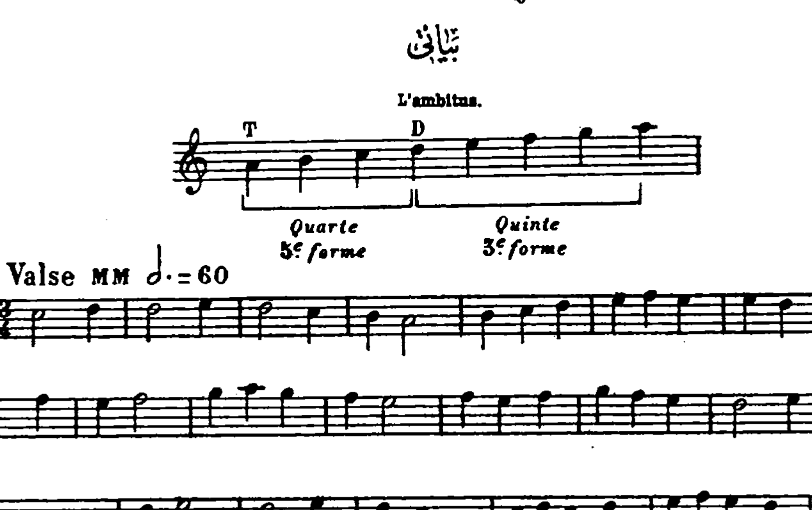


1. Au moment de la *résolution*, le *sol* ♮ se transforme en *sol* ♯.
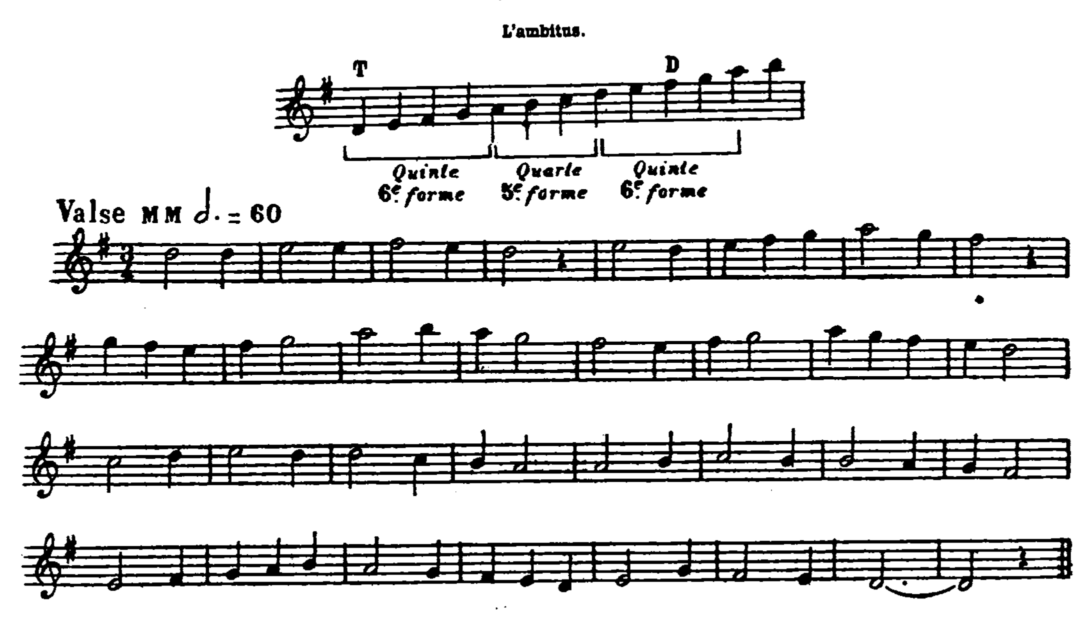


2. L'ambitus de ce mode est composé de l'adjonction de deux tétracordes; dans ce cas, l'intervalle de ton majeur que l'on doit ajouter prend le nom de فاصله « séparante ». Si la séparante occupe l'extrémité aiguë de deux tétracordes, comme il arrive dans ce mode on l'appelle فاصلهٔ احد « séparante aiguë ».

XIV. — LE MODE *Béyati*.



XV. — LE MODE *Yéghiah*.

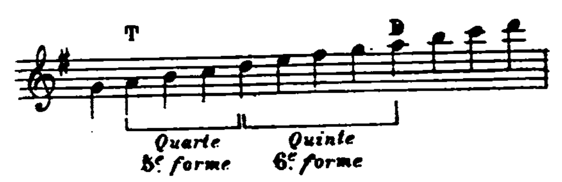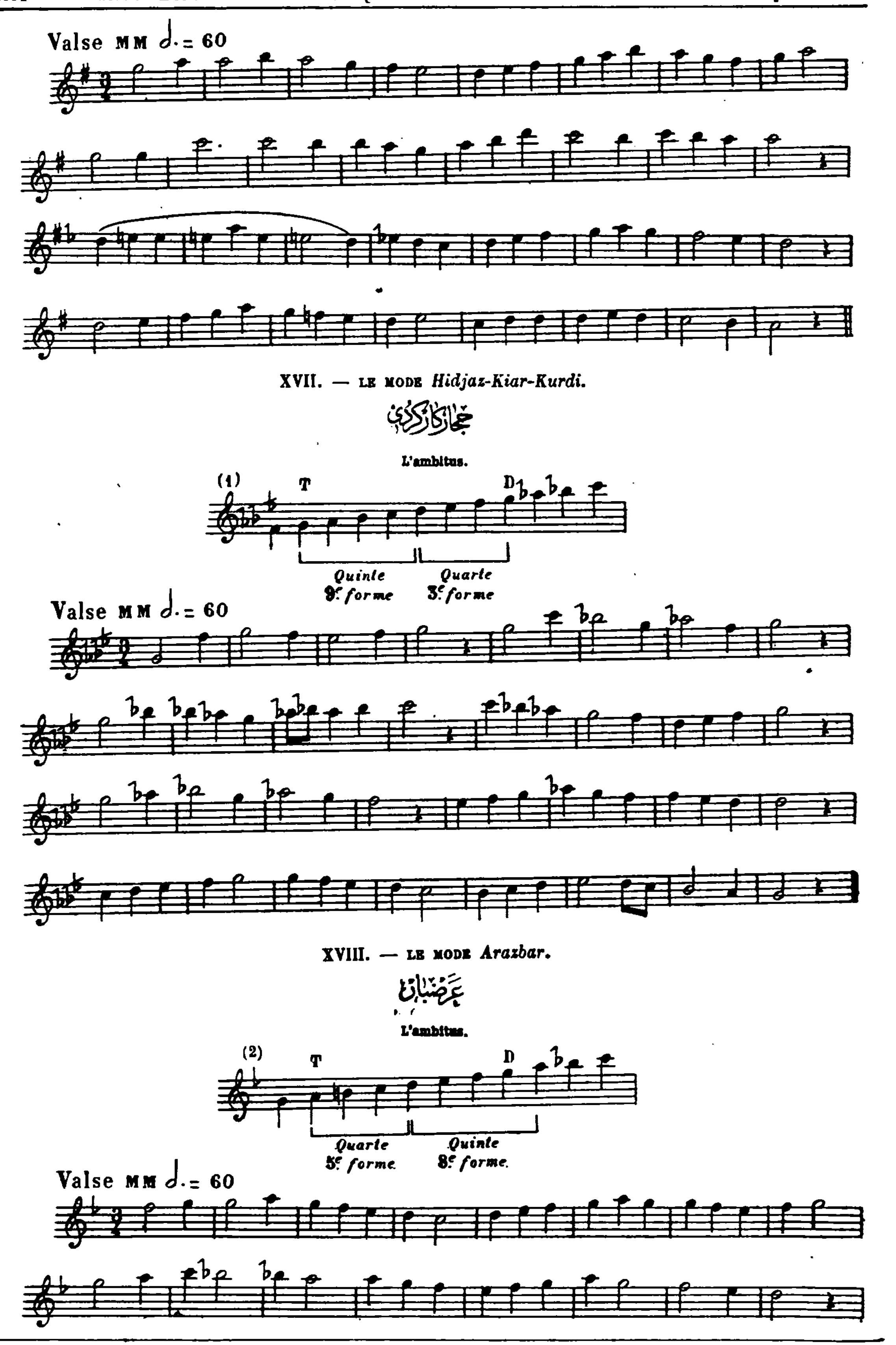




XVI. — LE MODE *Mouhayère*.



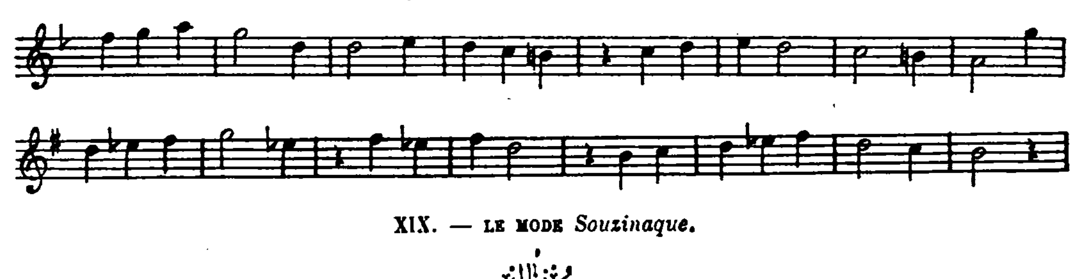
L'ambitus.
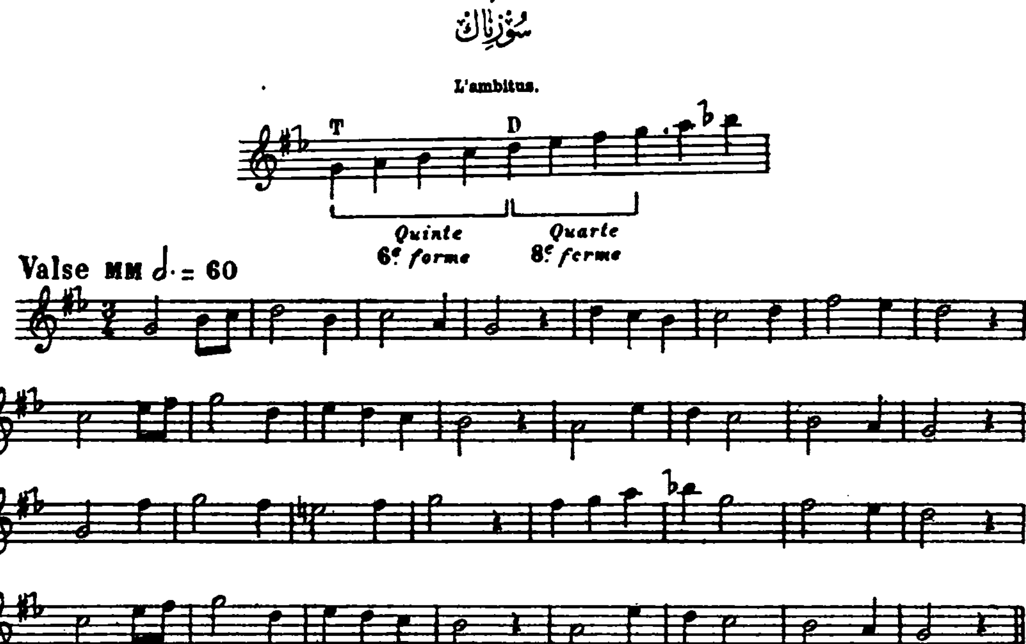




1. En examinant l'armature de ce mode, on nous demandera peut-être pourquoi nous n'avons pas mis les trois bémols, *si*♭, *mi*♭, *la*♭, dans leur position fixée d'après la théorie de la musique des Européens : ce mode turc n'est ni un ton de *mi*♭ *majeur,* ni un ton de *do mineur ;* et c'est pour éviter cette confusion que nous avons préféré une armature ainsi présentée.
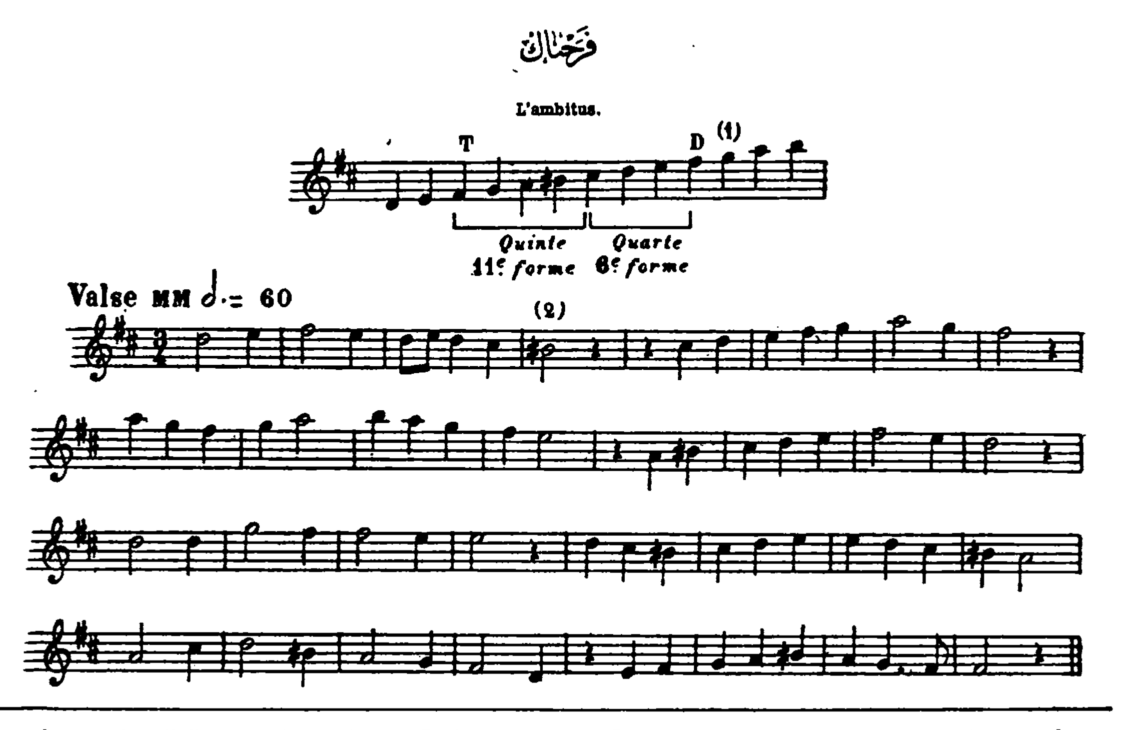
2. Les *mi* avec demi-bémol de ce mode doivent être joués comme un *mi* ♮ sur les instruments tempérés.



XIX. — LE MODE *Souzinaque*.



XX. — LE MODE *Férahnaque*.



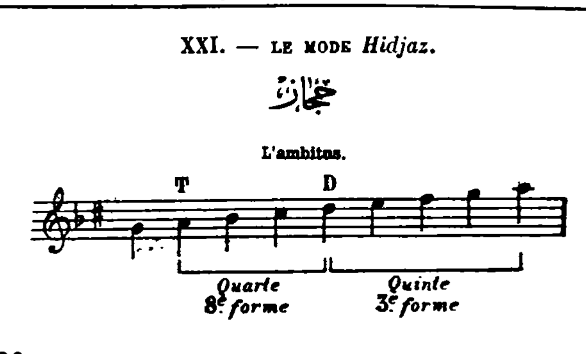
1. Au cours des mélodies composées dans le mode Férahnaque, les *sol* sont parfois diminués d'un comma de Pythagore; mais il vaut mieux les jouer avec *sol* ♮ sur les instruments tempérés.
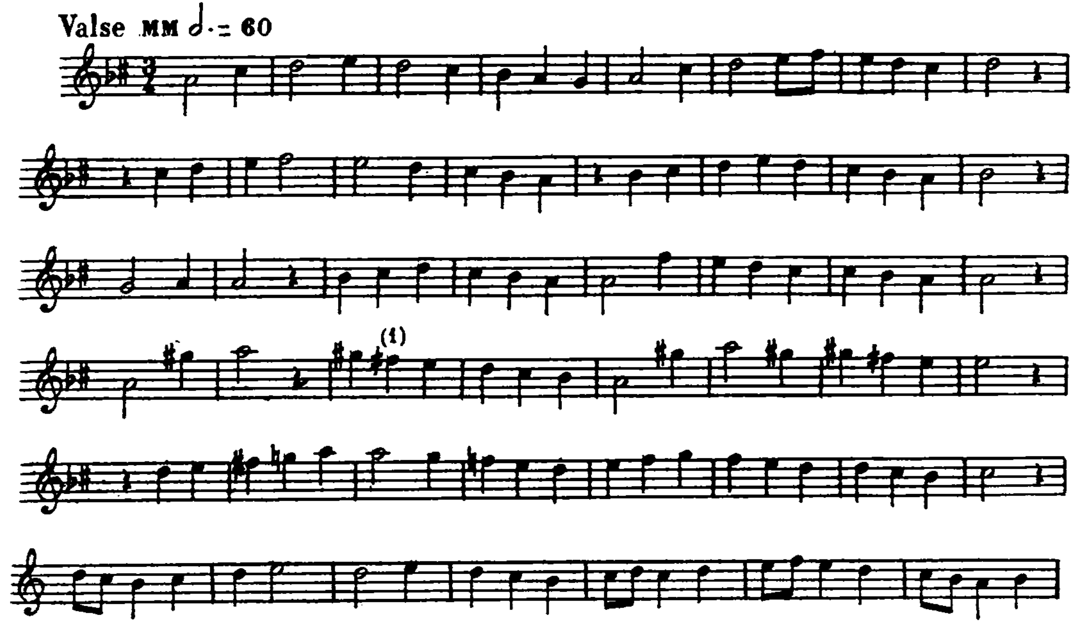
2. Tous ces *si* avec demi-dièse devront être joués *si* ♮ sur les instruments tempérés.

XXI. — LE MODE *Hidjaz*.

حجاز

L'ambitus.

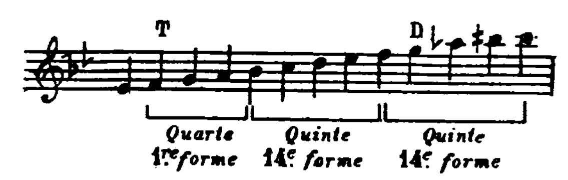


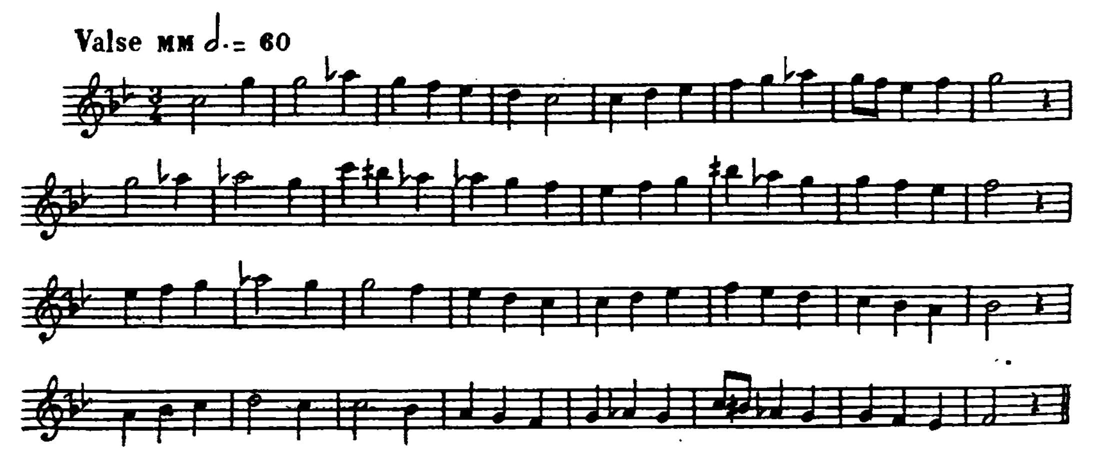


XXII. — LE MODE *Chèvk-Efza*.



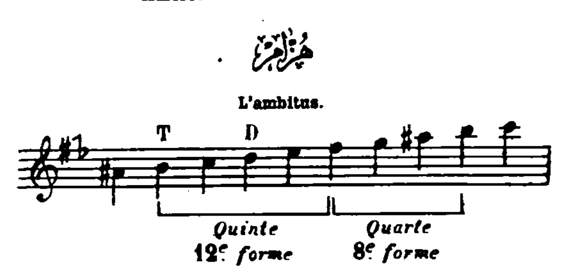
L'ambitus.
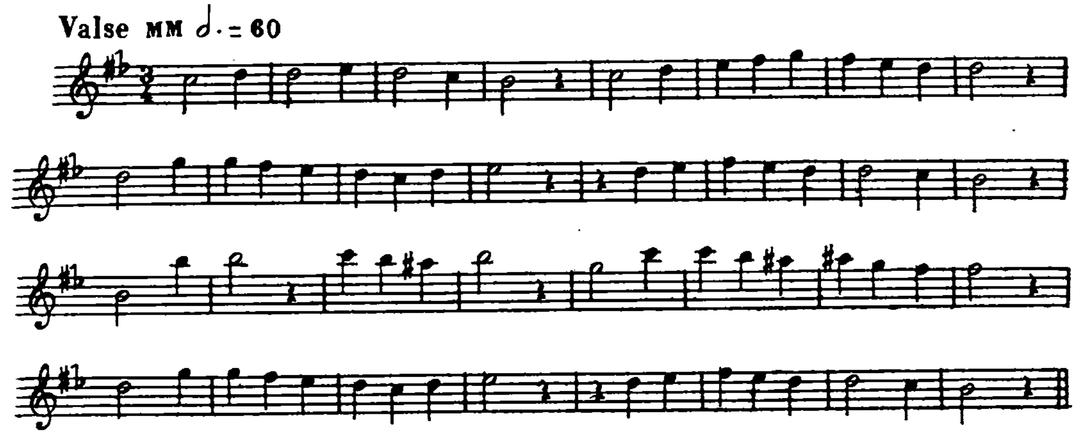




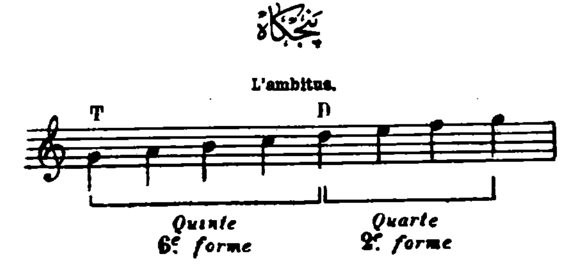
1. Sur les instruments tempérés, il faut jouer ces *fa* avec demi-dièse, comme *fa* ♮.
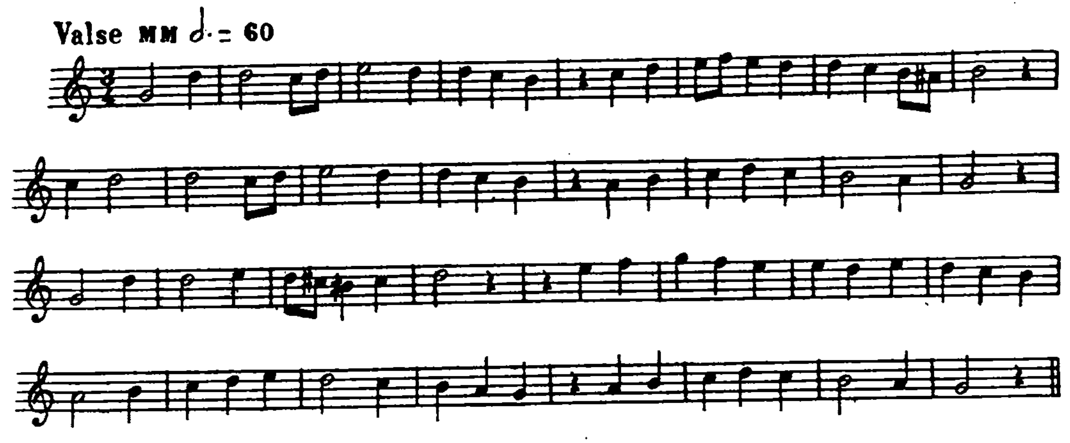
XXIII. — LE MODE *Huzzâm.*



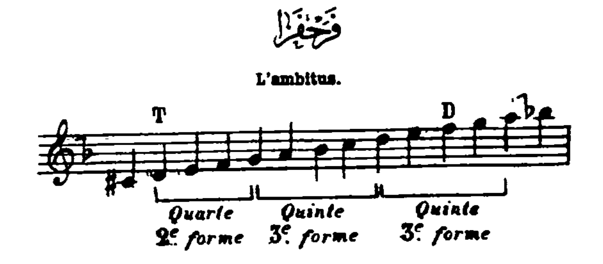


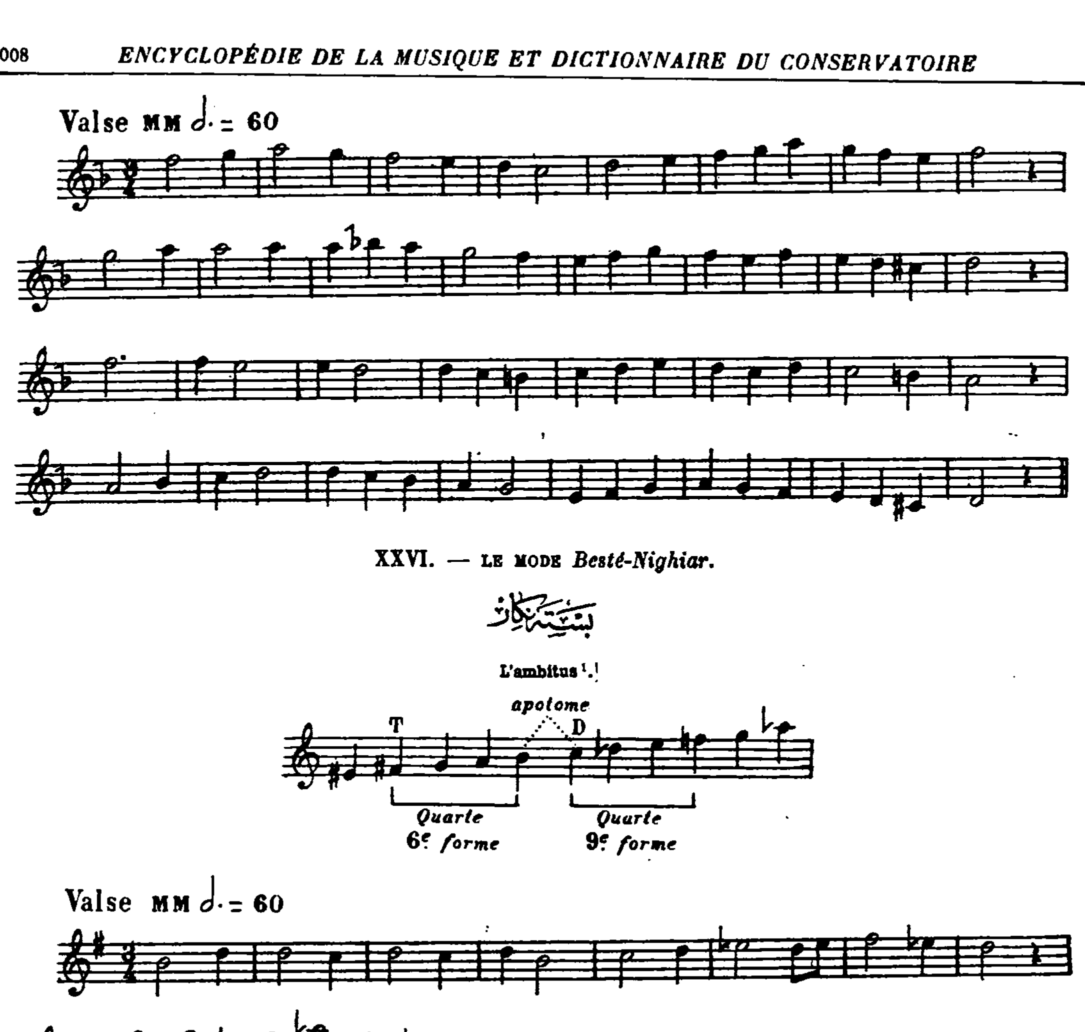
XXIV. — LE MODE *Pendjughiah.*





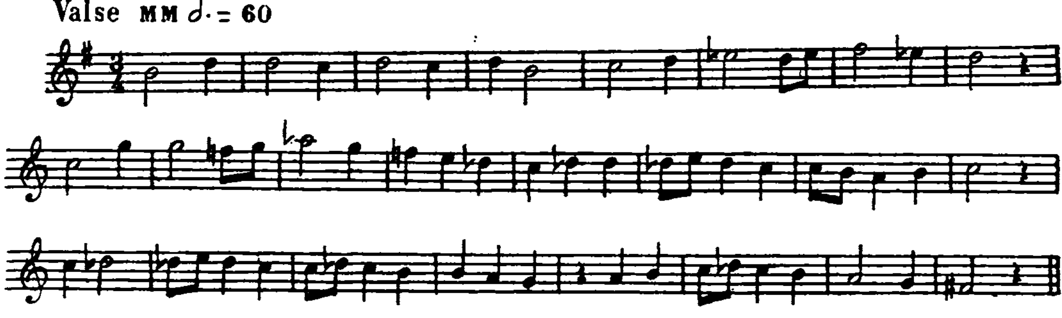
XXV. — LE MODE *Férah-Féza.*





XXVI. — LE MODE *Besté-Nighiar.*

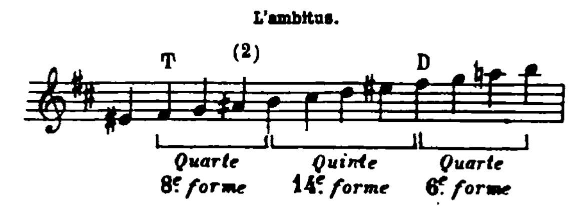
بسته نگار
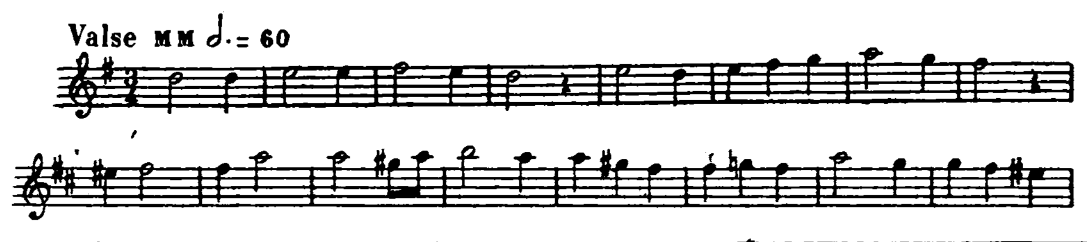


XXVII. — LE MODE *Évidj-Arâ.*
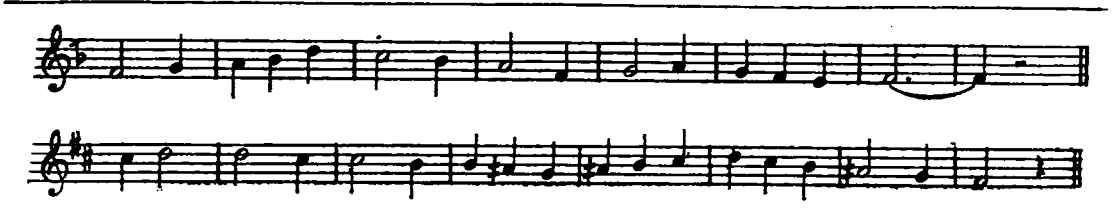


L'ambitus.





1. L'ambitus de ce mode est un cas particulier; il est composé de deux tétracordes disjoints, réunis entre eux par un *apotome*. Si on veut monter à l'aigu après la 2e quarte (9e forme), les intervalles de la 3e quarte deviennent identiques à la 2e quarte (9e forme).

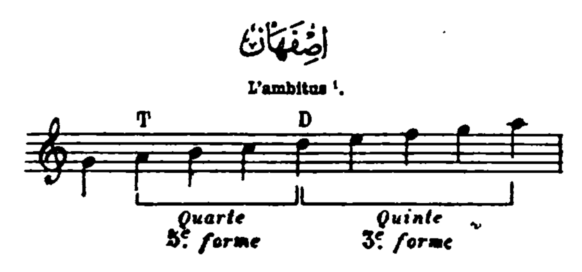
2. Sur les instruments tempérés il faut toucher simplement le *la* ♯.
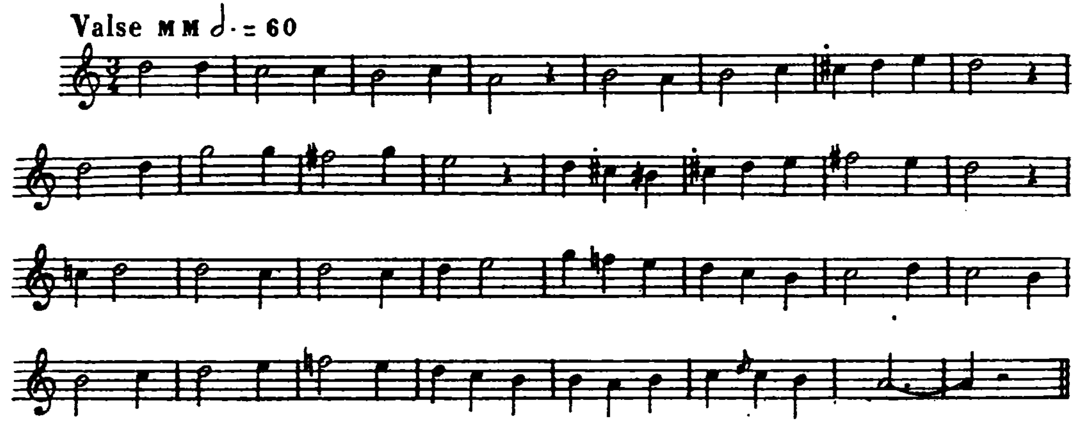


XXVIII. — LE MODE *Isfahan.*

اصفهان

L'ambitus [1].

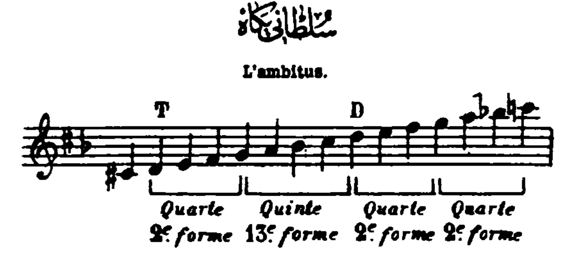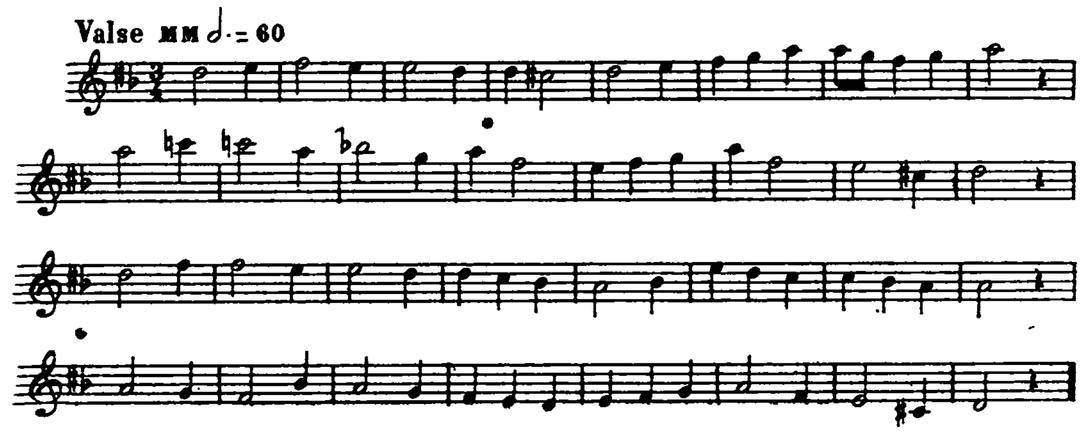




XXIX. — LE MODE *Soultani-Yéghiah.*

سلطانى يكاه

L'ambitus.



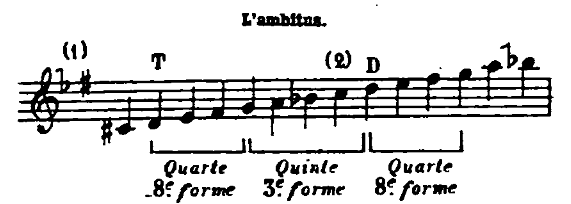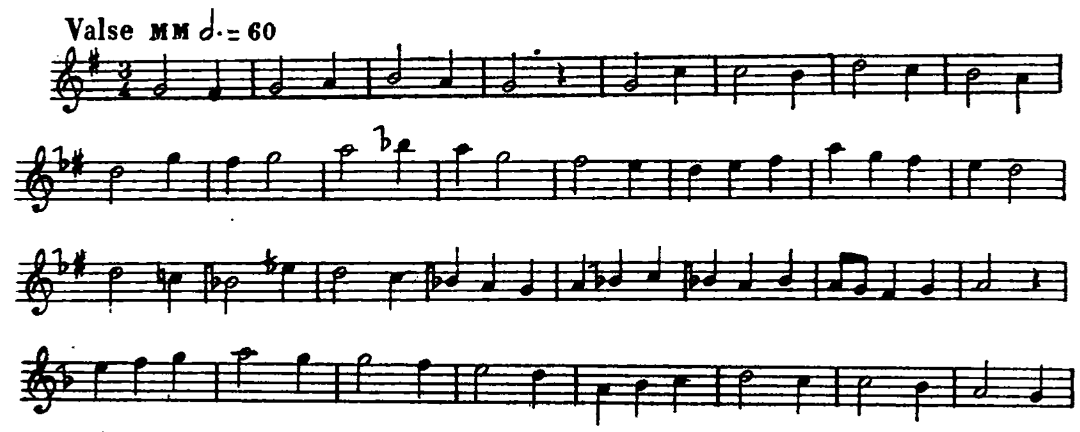


1. La constitution de ce mode est assez difficile à démontrer, les notes *si, do* et *fa* subissant des altérations alternatives. Notre mélodie en peut seule donner une idée.

XXX. — LE MODE *Ched-Araban*.



L'ambitus.





∴

Il ne faut pas croire que ces *trente* modes dont nous venons de transcrire les ambitus suivis d'une mélodie composée dans chacun d'eux, soient les seuls modes que possède la musique turque; ce n'est là que les plus importants, le nombre total de ces modes s'élevant à plus de *quatre-vingt-dix*.

Mais comme, en dehors de ces trente modes, il n'y a que des nuances mélodiques provenant du mélange, réalisé de différentes manières, des couleurs essentielles qui les caractérisent, la différence qu'ils présentent serait difficilement appréciable aux Occidentaux, et c'est pourquoi nous avons renoncé à insérer ici les soixante autres modes.

Nous recommandons spécialement à tout Européen qui désirerait saisir exactement le véritable sens mélodique de ces trente modes de procéder de la façon suivante : lorsqu'on désire étudier un de ces modes, il faut en jouer la mélodie plusieurs fois, en se débarrassant complètement de toute idée préconçue, et en s'imposant au préalable une sorte d'impartialité à saisir une saveur mélodique autre que celle des modes majeur et mineur. Dans ces conditions, il faut continuer à jouer la mélodie en question jusqu'à ce qu'elle soit bien entrée dans la mémoire et qu'on puisse même la jouer par cœur. C'est par ce seul moyen qu'il sera possible d'avoir une idée juste de la couleur particulière et si délicate propre à chacun de ces modes, et qu'on commencera à ressentir le plaisir que ces modes apportent aux Orientaux.

∴

Ici, je veux critiquer, en passant, une habitude que je rencontre chez les auteurs occidentaux lorsqu'ils expliquent la constitution des modes orientaux. Par exemple, pour définir le 3e mode de l'Eglise orthodoxe grecque, Bourgault-Ducoudray[3] prétend que « ce mode n'est autre chose que la gamme européenne de *fa* majeur », et il ajoute pour ce même mode qu' « il est l'ancien mode diatonique hypolydien, ou le cinquième mode grégorien, avec le quatrième degré altéré par un bémol ».

Je déclare franchement que cette manière d'envisager les modes orientaux ne conduit jamais à la vérité. D'abord, il faut reconnaître qu'entre les mélodies du 3e mode en question et celles du ton de *fa* majeur, la différence est pareille à celle qui existe entre le blanc et le noir. En second lieu, dans le cinquième mode grégorien, le *si* est déjà souvent bémolisé pour éviter, je crois, la quarte augmentée *fa*♮ — *si*♮; quant à l'hypolydien avec le *si*♮, ce mode est employé aussi dans la musique turque, mais transposé sur le sol de la manière suivante :



Ce mode est connu chez les Turcs sous le nom de *Pendjughiah-i-Zaïd* پنجکاه زائد qui est une variété du mode *Pendjughiah* dont nous avons donné le spécimen plus haut sous le n° XXIV. Le 3e mode des Grecs n'est ni l'un ni l'autre : c'est un mode tout à fait à part, ou, si l'on veut, un mélange heureux des deux modes turcs nommés *Poucélique* n° XI et *Husséyni* n° II.

Voilà pourquoi on est toujours resté loin de la vérité en Europe lorsqu'on a voulu analyser les modes orientaux; cela provient assurément de ce qu'on n'est pas au courant de leur véritable constitution basée

1. Ces *mi*♭ et *fa*♯ ont leur action aussi à l'octave grave, sur les notes qui sont la sus-tonique et la médiante de ce mode.

2. Dans le début de ce mode, le *do*♮ devient provisoirement *do*♯.

3. Cf. *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, chez Hachette, 1877, page 35.

sur les différentes formes de la quarte et de la quinte que nous avons expliquées dans cette étude, et que, faute d'autres moyens, on se trouve dans l'obligation de les comparer aux deux modes majeur et mineur.

Nous ne voudrions pas voir juger de cette manière superficielle les modes turcs que nous avons définis dans cette étude.

Il faut avouer, en effet, que, tout en attirant la curiosité des musicologues occidentaux, les modes orientaux n'ont pas été l'objet d'une analyse rationnelle et scientifique, d'une étude théorico-pratique; au contraire, chaque musicologue qui a abordé la question des modes orientaux a émis une hypothèse différente. Nous serons vraiment heureux si nous avons réussi à élucider cette question restée depuis longtemps à l'état de lacune dans le domaine musical européen, et à l'expliquer pour la première fois aux musiciens occidentaux.

***

Ce chapitre de notre étude sur les modes turcs méritera peut-être quelque attention. En effet, si on parle aujourd'hui en Europe à quelqu'un, musicien ou non, de l'existence, dans la pratique courante des musiciens turcs, de trente modes principaux, on sera certainement accueilli par un regard de doute et même d'ironie.

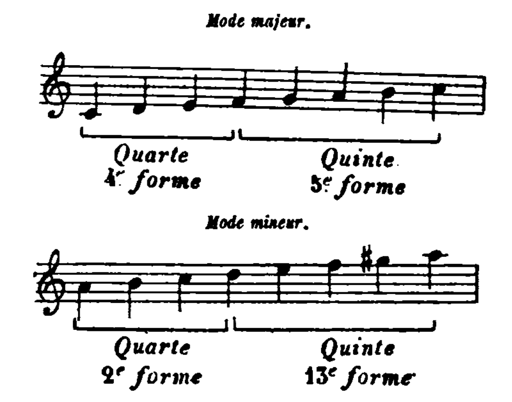
Cependant, après les données précédentes, basées sur des faits et des textes indiscutables, les idées qui règnent à ce sujet subiront, nous l'espérons, des modifications essentielles.

Pour ceux qui trouvent cette question digne de leurs études, nous ajouterons quelques conseils. Il sera bon d'abord de méditer sur les points suivants : les trente modes en question sont-ils vraiment incompatibles avec l'instinct musical des Occidentaux? La saveur particulière de ces modes n'est-elle appréciable que par les seuls Orientaux? A notre avis, il n'en est rien.

Dans la limite de notre connaissance, nous pensons que les grands compositeurs de l'Occident qui sont vraiment doués du don musical par la nature, guidés par leur génie, et malgré l'exclusivisme de l'enseignement officiel des Conservatoires, basé sur les deux modes, n'ont jamais consenti à se laisser emprisonner dans un cercle si restreint de deux modes; pendant le travail de la composition, ils ont quelquefois oublié ce que leur avait appris l'enseignement officiel, et ils ont suivi seulement l'instinct musical dont la nature les avait doués.

Dans ce cas, le libéralisme de ces grands compositeurs les a conduits, probablement sans dessein préconçu, à entrer en contact avec les modes orientaux. Cela prouve que ces modes sont les produits communs des hommes sans distinction d'origine, orientale ou occidentale. D'ailleurs, si l'on se demande comment les Orientaux ont possédé ces modes, la question sera résolue tout de suite. Les théoriciens Orientaux ont-ils inventé d'abord ces modes dans leur cabinet pour imposer ensuite au peuple de chanter sur ces modes? ou bien est-ce le peuple qui a d'abord chanté, précédant les théoriciens, alors que ceux-ci, en examinant les mélodies, sont ensuite arrivés à en déduire la théorie? La dernière hypothèse est certainement plus conforme à la vérité, puisque le penchant naturel des compositeurs occidentaux eux-mêmes prouve aujourd'hui que ce sont d'abord les artistes qui font naître les modes.

En outre, il est difficile de résoudre une autre question qui vient à l'esprit lorsqu'on parle des modes; pourquoi les Occidentaux, parmi tant d'autres modes de l'antiquité, en ont-ils choisi seulement deux au détriment des autres qui, pourtant, sont aussi des modes musicaux? En effet, si on examine les modes majeur et mineur au point de vue de la théorie orientale basée sur la formation des modes par l'adjonction de différentes formes de la quarte et de la quinte, on arrive à cette conclusion que le majeur et le mineur ont les constitutions suivantes :
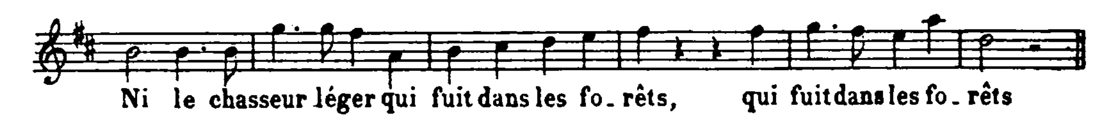


Or, quel privilège ont-ils, pour être préférés aux autres? Logiquement on ne peut pas le dire; car les pauvres modes délaissés possèdent tout ce que leurs confrères privilégiés portent en eux.

Je n'avais pas eu d'abord le moyen d'étudier toute la littérature musicale de l'Occident, à l'effet de constater jusqu'à quel degré les compositeurs occidentaux ont été plus ou moins parfaitement en contact avec les modes orientaux; il y a plus de dix ans, le savant ouvrage de Bourgault-Ducoudray[1] m'a mis pour la première fois au courant de la question dans tous ses détails. Depuis lors, j'ai rencontré d'autres exemples. Le suivant, qui est tiré de l'opéra de Gluck, représenté en 1779, sous le nom d'*Echo et Narcisse*, est l'un des plus caractéristiques; c'est la *chanson de l'Amour* qui débute ainsi :



Cet exemple et quelques autres semblables m'ont convaincu que les compositeurs occidentaux, guidés par leur instinct musical, et entraînés vers les modes orientaux, sentent tout de suite qu'ils sont sortis de leur cadre habituel et se trouvent dans l'obligation de retourner à l'un des deux modes classiques pour lui demander la résolution finale. En effet, le début de la chanson ci-dessus est bien dans le mode turc dit *Férahnaque* que nous avons enregistré sous le n° XX; mais il est à remarquer que Gluck, après ce début bien inspiré, s'est senti égaré du domaine officiel et n'a rien trouvé de mieux que de finir sa mélodie dans le ton de *ré majeur* :

1. Cf. *Conférence sur la modalité dans la musique grecque*, Paris, Imprimerie Nationale, 1879.



Pour parler franchement, cette obligation est en quelque sorte une méconnaissance de l'inspiration primitive qui a procuré au compositeur une couleur inédite, puisque cette couleur nouvelle est subitement effacée par une autre, déjà très usitée, pour en anéantir l'effet heureux et original.

Pourquoi ne pas laisser un courant complètement libre, depuis le commencement jusqu'à la fin, au développement du génie musical dans toute son ampleur? Les modes orientaux ne sont-ils pas harmonisables? Les oreilles européennes n'ont-elles pas d'aptitude à savourer autre chose que le mode majeur et le mode mineur? Je crois qu'à toutes ces questions on peut donner des réponses affirmatives; je pense fermement et je le répète encore une fois en terminant ce chapitre, que le temps est venu pour l'Occident de fonder une théorie générale de la musique en abandonnant celle qui existe, et de profiter ainsi de tout le domaine des sons, si vaste et si pittoresque, en enrichissant l'harmonie moderne des trésors que l'Orient lui apporte après les avoir conservés intacts à travers les âges, comme un précieux héritage de ses ancêtres.

VI

Les instruments de musique des Turcs.

Les instruments anciens.

Nous n'avons pas de renseignements suffisants sur les instruments de musique employés par les Turcs dans les temps anciens. Le premier ouvrage qui nous donne des détails techniques à ce sujet est le célèbre *Grand Livre de musique* كتاب الموسيقى الكبير du théoricien turc *Farabi*. En effet, dans cet ouvrage, nous trouvons une foule de renseignements précis sur les formes et les espèces des instruments usités chez les différents peuples orientaux de ce temps-là, et surtout chez les Turcs.

Comme nous l'avons enregistré brièvement dans notre partie historique, sous la dynastie des Seldjoukides (477-699 de l'H.), la musique et les musiciens étaient très en honneur à Konia, leur capitale; cependant, aucun ouvrage ne nous reste qui puisse nous éclairer sur les instruments qui étaient en vogue sous cette dynastie.

De même, nous ne connaissons pas exactement les instruments de musique des premiers Turcs Ottomans qui ont établi leur empire en 699 après la décadence de la dynastie seldjoukide.

Un musicien turc nommé *Ahmed Oglou Chukroullah*, qui vivait sous le règne d'Amurat II (824-855 H.), 6e empereur des Turcs, nous donne, pour la première fois, une description assez complète des instruments des Turcs, au nombre de neuf. L'ouvrage de ce musicien, dont le manuscrit peut-être unique est en nos mains, montre que la musique turque a conservé les mêmes instruments depuis le siècle de *Farabi*.

Il nous prouve que les neuf instruments anciens des Turcs ont subi, dans les siècles suivants, certaines modifications dans leurs formes, que les autres sont tombés en désuétude, et qu'on a accepté et employé de nouveaux instruments.

Comme nous n'avons pas rencontré dans les catalogues des Musées des Conservatoires de musique européens les noms et les figures de la plupart de ces instruments, nous jugeons à propos de donner sur eux des renseignements succincts et de reproduire fidèlement leur figure selon l'état où nous la trouvons dans notre manuscrit.

I. — Oude.

Notre auteur, après avoir expliqué longuement les espèces des arbres nécessaires pour fabriquer le corps de l'*Oude*, dit qu'il faut que ces arbres aient séché sur place et qu'ils soient débités ensuite; puis il donne les dimensions en longueur, en largeur et en profondeur de l'instrument. Il ajoute que l'*Oude* aura cinq cordes[1], explique la manière d'en toucher les cordes et donne la figure de l'instrument.

Si on compare cette figure avec la photographie de l'instrument du même nom que nous insérerons plus bas, on constate que l'*Oude* a subi beaucoup de modifications pour prendre sa forme moderne.

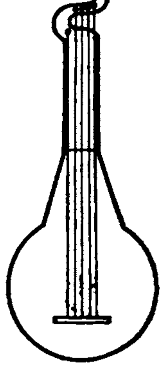


Fig. 506. — Oude.

II. — Iklighi.

Le corps de l'*Iklighi*, qui est un instrument à archet, devait être en bronze, et le pied qui sert à l'appuyer sur terre en acier. Sur ce pied, au point de son insertion au corps de l'instrument, se trouvent deux crochets pour fixer les deux cordes. L'auteur dit que le manche de l'instrument devrait être taillé dans du bois dur comme celui de l'amandier ou du noyer, et de préférence de l'ébène. L'instrument aurait deux cordes qui seraient accordées par quinte. En voici la figure.

Fig. 507. — Iklighi.

III. — Rebab.

Notre auteur donne, sur la manière de fabriquer le *Rebab*, des détails curieux que nous reproduisons : « Il est préférable que le corps et le manche de cet instrument soient fabriqués avec le bois de l'abricotier; ce corps, une fois taillé et préparé, devra être bouilli dans du lait. D'après l'avis de certains facteurs, si on met d'abord du verre en poudre et si, après l'avoir pétri avec de la colle forte, on enduit la surface intérieure du corps du *Rebab*, le son de l'instrument

1. Quoique l'auteur n'en dise rien, nous savons déjà que l'accord des cinq cordes de l'*Oude* est toujours en *quarte* depuis le temps de *Farabi*.

deviendra fort et brillant. Le corps est divisé en deux parties; sur la première partie, à laquelle le manche de l'instrument est lié, on mettait une planche très mince; mais sur la deuxième partie, quelques-uns des facteurs placent de la peau et d'autres mettent également une planche mince, tout en laissant un petit trou, qu'ils recouvrent de peau ». Le *Rebab* devait avoir trois cordes doubles, fabriquées avec de la soie tordue. Notre auteur ne dit rien sur l'accord du *Rebab*, mais nous savons déjà, par les témoignages des auteurs immédiatement postérieurs à lui, que ses cordes étaient tendues en quarte. Voici la figure du *Rebab*.

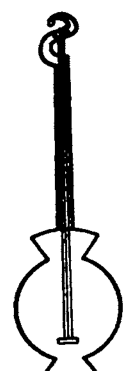


Fig. 508. Rebab.

IV. — Mizmar.

Ce serait une espèce de hautbois qui avait *sept* trous sur le devant et *un* trou sur le derrière. Il était fabriqué en partie de bois et en partie de roseau noir. Sur la manière de fabriquer cet instrument, l'auteur donne beaucoup de détails que nous considérons inutile de reproduire ici. Nous nous contentons de donner, toujours d'après notre manuscrit, la figure ci-contre, qui représente le *Mizmar*.

V. — Pyché.

Ce serait aussi simplement une flûte de roseau à *sept* trous et quelquefois à *neuf* trous. Notre auteur dit que le meilleur roseau servant à sa fabrication est celui qui vient de la province de Nichabour, en Perse. Le roseau devait être coupé après avoir séché sur place. Voir sa figure ci-après (510).

Fig. 509. Mizmar.

VI. — Tchenk.

Ce ne serait autre chose que l'instrument antique connu aujourd'hui en Europe sous le nom de *Harpe*. La harpe des Turcs avait 24 cordes et était construite dans la forme ci-dessous.

VII. — Nuzhé.

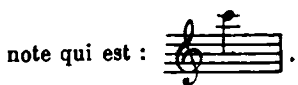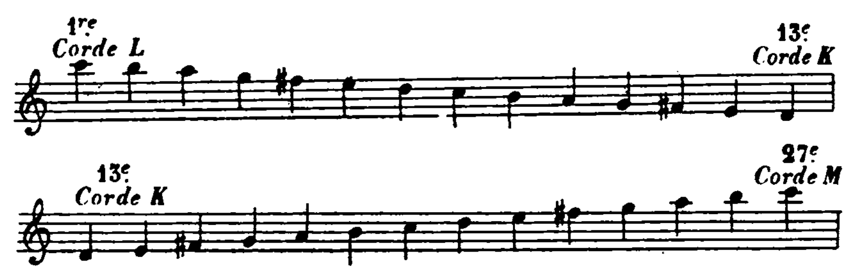
D'après notre auteur, *Nuzhé* serait le meilleur instrument après la harpe; il aurait été inventé par le célèbre théoricien *Safi-ed-din*. Son corps devait être fabriqué ou de bois de saule rouge, ou mieux encore de bois de buis ou de cyprès. Sa forme ne serait pas carrée, et sa longueur dépasserait un peu sa largeur. Deux grands chevalets sont posés sur la table d'harmonie; sur cette table sont tirées 81 cordes accordées trois par trois pour donner 27 notes, à cette condition que dans chaque groupe de trois cordes, deux cordes soient accordées à l'octave grave de la troisième, qui est plus courte que les deux autres et qui est tendue par de petites chevilles mises au centre de la table d'harmonie. La 14e corde, la plus grave de toutes les autres, donne le *ré*. Comme la 1re corde et la 27e corde sont divisées en trois parties *strictement égales* par les chevalets, chacune de leurs trois parties, en haut et en bas de l'instrument, donne la même note qui est : .

Fig. 510. Pyché.



Fig. 511. — Tchenk.

On comprend par ces détails que cet instrument, à partir de la 14e corde qui est dans la moitié de la table, pourra nous donner, soit vers le haut, soit vers le bas, à la fois, à gauche et à droite, les notes diatoniques suivantes :



VIII. — Canoun.

La forme ancienne de cet instrument ne diffère pas trop, paraît-il, de la forme actuelle, dont la figure sera donnée quelques pages plus loin parmi les instruments modernes des Turcs; pour ce motif, nous renonçons à en parler longuement et à en reproduire la figure.

IX. — Moughni.

Cet instrument aurait été inventé, comme le *Nuzhé*, par le célèbre théoricien *Safi-ed-din* au retour de son voyage à Ispahan, en Perse. Il aurait pris l'idée de cette invention de trois autres instruments, déjà existants à cette époque : le *Rebab*, le *Canoun* et le *Nuzhé*. Dans notre manuscrit, on dit que l'instrument possède 39 cordes; mais, la figure du *Moughni* étant restée inachevée, on ne comprend pas bien l'arrangement de ces 39 cordes.

Au temps où écrivait notre auteur, on se servait sans aucun doute de différents instruments à percussion pour marquer le rythme; mais comme le manuscrit ne nous dit rien à ce sujet, et comme ces sortes d'instruments ont conservé à peu près leurs formes primitives, en Orient, à travers les siècles, nous nous réservons d'en parler plus loin en décrivant les instruments modernes des Turcs.

⁂

Les instruments modernes.

Par le mot *moderne*, nous entendons les instruments qui sont employés aujourd'hui chez les Turcs. Cependant, parmi ces instruments il y en a quelques-uns, comme le *Néi*, l'*Oude*, qui sont d'un usage assez ancien; et il y en a d'autres, comme le *Santour*

et le *Lavouta*, qui n'ont pas même une existence de deux siècles.

Les instruments turcs peuvent se diviser en cinq espèces, à savoir : les instruments à archet, les instruments à cordes pincées et à manche, les instruments à vent, les instruments à cordes pincées sans manche, et enfin les instruments à percussion. Nous jetterons un coup d'œil successif sur ces cinq espèces, et nous tâcherons de donner une idée juste de ces instruments, qui sont pour la plupart mal connus en Europe, par suite des explications souvent erronées qu'en ont données les auteurs occidentaux.

I. — INSTRUMENTS A ARCHET

Le Siné-Kéman.

C'est l'instrument le plus prisé par les amateurs de la musique classique parmi les Turcs. On peut dire que le *Siné-Kéman* avec le *Nëi* et le *Tanbour* formaient le trio par excellence, au temps où la musique classique turque était à l'apogée de sa perfection, sous le sultan Sélim III.

Certains musiciens turcs prétendent que c'est sous Sélim III (1789-1807) que la *viole d'amour* a été introduite à Constantinople, par un certain musicien moldave nommé Miron; mais cette assertion ne paraît pas fondée, puisque Todermi, qui vécut à Constantinople d'octobre 1781 jusqu'en mai 1786[1], parle du *Siné-Kéman* comme étant d'un usage courant parmi les Turcs. Toutefois, bien qu'il soit reconnu que la viole d'amour était en usage chez les Turcs avant le règne de Sélim III, il nous est impossible, faute de renseignements historiques authentiques, de préciser la date de son introduction dans la capitale ottomane.

La conjecture de Fétis[2] sur l'origine indienne de la viole d'amour et du *Baryton*[3] ne nous paraît pas vraisemblable. En effet Fétis, en parlant de ces deux instruments, s'exprime ainsi :

« Ces instruments, connus dès la fin du XVIIe siècle dans la Hongrie et la Bohême, eurent plus tard une certaine vogue en Allemagne et ont été cultivés avec succès par des artistes distingués. La viole d'amour était aussi connue antérieurement à Constantinople, où on la trouve encore. Il paraît que c'est de cette ville que l'instrument a pénétré en Hongrie, par la Valachie et la Serbie; mais d'où était-il venu dans la capitale de la Turquie? Il ne paraît pas qu'il puisse y avoir de doute après avoir vu ce que sont les *sarungies* de l'Inde, dont le principe se retrouve dans la *toumourah* de Dehli et dans la *chikdra* de Benarès; il paraît, dis-je, hors de doute que la viole d'amour et le baryton sont nés de ce principe de résonance par sympathie harmonique qui, de l'Inde, a passé en Turquie par la Perse. »

Au contraire, nous croyons que la viole d'amour a pénétré de l'Autriche-Hongrie à Constantinople par la Valachie et la Serbie. D'ailleurs, nous n'avons aucun document historique pour prétendre que les Turcs aient appris des Indiens, par l'entremise des Persans, l'idée de l'application du principe de résonance par sympathie harmonique qu'on rencontre dans la viole d'amour, parce qu'on n'a jamais vu aucun instrument indigène de ce genre à Constantinople avant que les violes d'amour n'y fussent importées par l'un des pays voisins.

1. Cf. *De la Littérature des Turcs*, préface de l'auteur italien; Paris, 1789.

2. Cf. *Histoire générale de la musique*, tome II, page 298.

La capitale ottomane, qui manque de tant d'autres institutions de la civilisation moderne, ne possède pas encore un musée d'instruments de musique susceptible de nous aider à montrer l'exactitude de notre thèse; mais les *Siné-Kémans* les plus anciens, conservés par les amateurs turcs et déjà trop rares, sont tous fabriqués à Vienne.

Ainsi, le *Siné-Kéman* dont je donne ici la figure, et qui appartient à ma collection particulière, porte à l'intérieur l'étiquette suivante :

Mathias Thir fecit.
Viennæ, Anno 1795.

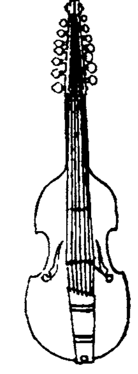
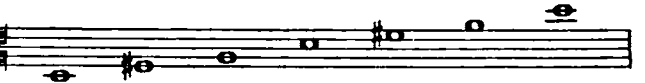


FIG. 512. Siné-Kéman.

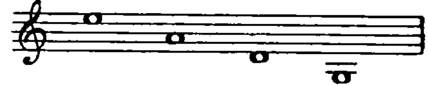
En dehors de ces détails qui montrent suffisamment la fragilité de l'hypothèse de Fétis, il y a une autre preuve pour soutenir l'origine européenne de cet instrument : c'est son accord occidental qui se trouve exactement accepté et pratiqué par les musiciens turcs; c'est une viole d'amour, et rien d'autre. En effet, le *Siné-Kéman* est accordé par les Turcs en accord parfait de *ré* majeur :



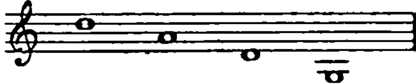
La musique de chambre des Turcs étant très douce, le timbre étrangement poétique et mélancolique de la viole d'amour lui convient mieux que celui du violon, et son charme particulier est mieux savouré dans le cadre luxueux et mystérieux des salons orientaux.

Le Kéman.

Ce n'est autre chose que le violon européen. On remarque cependant une particularité dans le violon turc : l'accord des quatre cordes de cet instrument, qui en Europe est le suivant :



a été modifié comme il suit par les violonistes turcs :



La cause de cette modification doit provenir de la longue habitude qu'ont les Turcs d'accorder, dans tous les instruments à archet, la 1re corde à vide au *ré* et non pas au *mi*; en effet, avant l'adoption du violon, la viole d'amour, le *Kémantché*, le *Rebab* et le violon d'Anatolie, les premières cordes de tous ces instruments étaient accordées au : [note] .

Lorsque le violon a pénétré pour la première fois à Constantinople, son accord aurait paru, pensons-nous, étrange aux musiciens turcs, qui n'auraient pas trouvé d'inconvénient à en modifier l'accord de la première corde seule en la baissant d'un ton; aujourd'hui, on rencontre cependant quelques Turcs qui accordent la chanterelle de leur violon au *mi*.

3. Instruments à sons harmoniques montés de cordes de boyau jouées par l'archet, et de cordes métalliques placées sous la touche et le chevalet, et résonnant par sympathie harmonique.

Les violonistes turcs bien exercés exécutent avec justesse tous les intervalles mélodiques expliqués dans la partie théorique.

Quant aux coups d'archet, ils diffèrent aussi sensiblement dans l'exécution des morceaux, par suite de l'exigence du rythme et de l'expression particulière des phrases mélodiques; à ce point de vue, les amateurs de violon qui suivent les méthodes européennes n'arrivent pas à être de bons violonistes en matière de musique turque. Quelques artistes indigènes ont déjà publié des méthodes de violon d'après le goût oriental; ces méthodes laissent beaucoup à désirer, mais on peut espérer qu'avec le temps, elles seront perfectionnées.

Le Kémantché.

Le nom de cet instrument est composé de deux mots persans : *Kéman* et *tché*, qui signifie petit violon. Fétis, en citant les instruments arabes[1], donne ce nom à l'instrument qui est connu chez les Turcs sous le nom de *Rebab* et dont il sera parlé plus bas; peut-être, en Egypte, appelle-t-on *Kémantché* ce que les Turcs nomment *Rebab*.

Le *Kémantché* a trois cordes qui sont accordées ainsi : 1re 2e 3e.

Comme les cordes du *Kémantché* se trouvent tendues à peu près à 5 millimètres en hauteur, on ne peut pas les raccourcir par la pression des doigts comme dans le violon; on les raccourcit en les touchant de côté avec les ongles de la main gauche.

Le son du *Kémantché* est assez fort et rude; pour cette raison, il n'était pas admis autrefois parmi les instruments qui formaient le concert de la musique de chambre nommé *Indjé-Saz* (instruments doux); mais aujourd'hui, le nom *Indjé-Saz* est improprement donné aux groupes de musiciens de café dont l'orchestre est composé d'un mélange d'instruments, pour la plupart de *Caba-Saz* (instruments bruyants), parmi lesquels, outre le *Kémantché,* se trouve aussi le *Lavouta,* qui était également exclu auparavant de l'orchestre *Indjé-Saz*. Pour donner une idée de la composition actuelle d'*Indjé-Saz*, nous donnons ici la photographie d'un célèbre groupe de ces musiciens qu'on entend dans les cafés à la turque de Péra qui est le quartier européen de Constantinople :



Fig. 513.

Le *Kémantché* et le *Lavouta* étaient très en vogue, et sont usités aujourd'hui encore dans les palais de la famille impériale, à l'intérieur du harem, pour former l'orchestre destiné à diriger les danses des odalisques. Nous donnons ici la reproduction de cet instrument curieux.

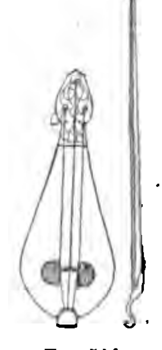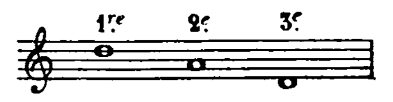


Fig. 514. Kémantché.

Le Rebab.

Il y a une grande différence entre la forme et la construction du *Rebab* moderne des Turcs et celles du *Rebab* ancien que nous avons décrit plus haut parmi les instruments anciens. Le *Rebab* moderne ressemble plutôt à l'*Iklighi,* qui n'a cependant que deux cordes. C'est d'ailleurs un instrument déjà tombé en désuétude complète, et il se trouve à peine quelques derviches mevlévis (derviches tourneurs) qui pendant leurs cérémonies s'en servent avec la flûte, qu'on appelle en turc *Néi*.

Je dois faire en passant cette remarque : le *Rebab* des Turcs a trois cordes, et non pas deux, comme Fétis le prétend; les chevilles sont naturellement au nombre de *trois,* et les cordes sont ainsi accordées :



Anadoli-Kémani.

Le nom de cet instrument, qui signifie en turc le *violon d'Anatolie* (Asie Mineure), lui serait donné pour le distinguer des violons de provenance européenne. En effet, l'*Anadoli-Kémani* est fabriqué dans les principales villes de la Turquie d'Asie, et sa construction laisse beaucoup à désirer comparativement aux violons occidentaux.

Cet instrument est surtout goûté par les habitants des villes situées au bord de la mer Noire et par ceux de quelques autres villes de l'intérieur de la Turquie d'Asie; à Constantinople, il n'est en usage ni dan l'orchestre *Indjé-Saz,* ni dans les autres groupes de musiciens. Ce sont les musiciens ambulants, venus de leur pays d'origine pour gagner quelques sous dans les rues de la capitale ottomane, qui le font entendre.

L'accord du *violon d'Anatolie* est exactement le même que celui du *Kéman* turc, avec la chanterelle accordée au *ré* au lieu du *mi*.

II. — INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES ET A MANCHE

Le Tanbour.

Le *Tanbour* est l'instrument favori des Turcs. Les anciens auteurs arabes et persans considèrent l'*Oude* comme l'instrument le plus parfait; mais les auteurs turcs réservent cette place d'honneur plutôt au *Tanbour*. Si on veut faire une comparaison, on peut dire que le *Tanbour* joue le même rôle que le piano pour les compositeurs occidentaux. En effet, la plupart des compositeurs turcs sont des joueurs de cet instrument.

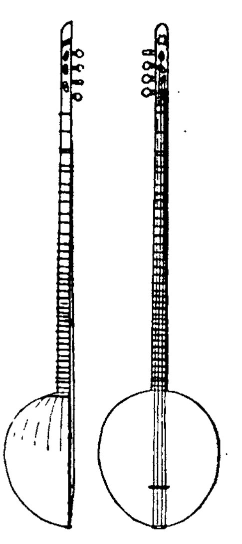
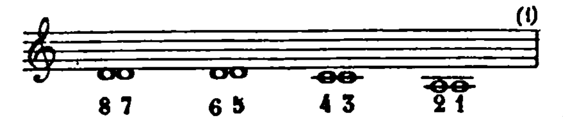


Fig. 515. — Tanbour.

1. Cf. ouvrage cité, page 134.

Le *Tanbour* a huit cordes, qui sont accordées deux par deux de la manière suivante :



L'importance attribuée au *Tanbour* par les Turcs provient de ce qu'il est considéré comme un instrument de précision, une espèce de sonomètre pour ainsi dire; en effet, les ligatures, qui sont formées de cinq tours d'une fine corde de boyau très serrés les uns contre les autres sur le manche, divisent la moitié grave de la corde entière en 24 parties suivant le système turc. Comme la démonstration pratique de ce système se trouve ici réalisée, le *Tanbour* en acquiert une grande importance historique.

On sait que le plus ancien genre de la musique des Grecs, appelé « genre enharmonique », n'était autre chose que la pratique de la musique basée sur une échelle de vingt-cinq sons dans l'octave, formant vingt-quatre quarts de ton. Pour le démontrer, Fétis, dans le 3e volume de son *Histoire* (pages 29 et 30), reproduit le témoignage d'Aristide Quintilien, écrivain grec du Ier siècle de l'ère chrétienne, ainsi qu'un fac-similé de la notation tirée d'un manuscrit de l'ouvrage d'Aristide conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, n° 2450, fol. 101 r°.

D'après Fétis, Aristide Quintilien aurait dit :

« Nous donnons ici cette harmonie (échelles tonales) qu'on trouve chez les anciens : *la première octave se développe par vingt-quatre dièses* (*quarts de ton*), *et la seconde s'élève par demi-ton.* »

Or, le système de la musique turque, dont la plus parfaite démonstration pratique se trouve sur le *Tanbour*, est exactement le même que celui de Quintilien. D'ailleurs Fétis, après avoir essayé de traduire[2] la notation de ce système, entrevoit parfaitement cette vérité en écrivant ces lignes :

« Ainsi qu'on le voit, cette échelle tonale est identique avec celle que Toderini a trouvée chez les Turcs, qui l'avaient tirée de la Perse; elle est semblable aux divisions des *Tanbourahs* persans et arabes, étant composée de quarts de ton dans l'octave grave et de demi-tons dans l'octave supérieure. »

Ici, nous jugeons utile de déterminer, sous la forme d'un tableau, les positions des 24 ligatures sillets qui (y compris la corde à vide *ré*) réalisent les 25 sons de l'octave grave, qu'on tire de la moitié des cordes 7 et 8 du *Tanbour*. La longueur de la corde vibrante est de 1064 millimètres sur mon *Tanbour*, dont on voit ci-dessus la figure.

Le tableau ci-contre montre la division de la moitié de la corde du *Tanbour*. On sait qu'il s'agit ici d'une longueur de 532 millimètres sur laquelle doivent s'adapter ces 24 ligatures; mais l'octave aiguë devant être réalisée sur la moitié de cette longueur, soit 266 millimètres, s'il faut mettre toutes les 24 ligatures comme dans l'octave grave, celles-ci sont tellement serrées que l'œil ne peut pas les distinguer pour les toucher. Pour remédier à cet inconvénient, on a dû supprimer neuf de ces 24 ligatures qui se trouvaient trop serrées dans l'octave aiguë; et cependant, cela ne veut pas dire qu'on ait renoncé

Nos d'ordre	Position des ligatures en millimètres	Noms modernes de 24 sons l'octave grave	Notes équivalentes
1	1064	Yéguiah.	*ré*
2	1009,97	Nim peste hissar.	*ré* ♯
3	996,38	Peste hissar.	*ré* ♯̇
4	958,69	Dique peste hissar.	*ré* ♯̈
5	945,78	Husséini-achiran.	*mi*
6	897,75	Adjem-achiran.	*fa* ♮
7	885,67	Dique adjem-achiran.	*fa* ♮̇
8	852,17	Araque.	*fa* ♯
9	840,70	Guévachte.	*fa* ♯̇
10	808,89	Dique guévachte.	*fa* ♯̈
11	798	Raste.	*sol*
12	757,48	Nim zengoulé.	*sol* ♯
13	747,29	Zengoulé.	*sol* ♯̇
14	719,02	Dique zengoulé.	*sol* ♯̈
15	709,34	Duguiah.	*la*
16	673,32	Kurdi.	*la* ♯
17	664,26	Dique kurdi.	*la* ♯̇
18	639,13	Séguiah.	*si*
19	630,52	Poucélique.	*si* ‡
20	606,67	Dique poucélique.	*si* ♯
21	598,5	Tchariguiah.	*do*
22	568,11	Nim hidjaz.	*do* ♯
23	560,47	Hidjaz.	*do* ♯̇
24	539,26	Dique hidjaz.	*do* ♯̈
25	532	Néva.	*ré*

aux sons employés dans l'octave grave; les ligatures, qui sont formées des tours d'une fine corde de boyau, peuvent facilement se déplacer par un coup de doigt. Le joueur de *Tanbour*, avant de commencer à exécuter un morceau, dispose donc les ligatures de l'octave aiguë d'après l'exigence du mode dans lequel ce morceau est composé. Nous voyons ici la nécessité de donner un second tableau pour montrer quelles sont les ligatures qui sont placées dans

1. En voulant expliquer l'accord des cordes du *Tanbour*, Fétis commet une grave erreur en disant que les cordes 6, 4, 2 sont tendues à l'octave supérieure des cordes 5, 3, 1; il ne s'est pas demandé comment on pourrait tendre, à la note *ré* [portée : ré] une corde qui a une longueur de *1064* millimètres. Cf. ouvr. cité, tome *II*, page 117.

2. Cependant, il n'a pas réussi, nous paraît-il, à traduire fidèlement cette notation, puisque sa traduction en notation moderne comporte 23 intervalles dans l'octave au lieu de 24. La plus juste traduction serait, croyons-nous, celle que nous donnerons tout à l'heure à l'occasion des touches.

l'octave aiguë; en outre, nous sommes obligé de donner ce tableau, puisque les noms des sons changent dans l'octave aiguë. Dans la colonne des notes équivalentes, nous ne mettrons que les noms des notes pour lesquelles il est placé une ligature spéciale sur le manche du *Tanbour :*

Nos d'ordre	Position des ligatures en millimètres	Noms modernes de 24 sons de l'octave aiguë	Notes équivalentes
25	532	Néva.	*ré*
26	504,99	Nim hissar.	*ré*♯
27	498,19	Hissar.	*ré*♯̇
28	479,35	Dique hissar.	
29	472,89	Husséïni.	*mi*
30	448,88	Adjem.	*fa*♮
31	442,84	Dique adjem.	
32	426,09	Évidj.	*fa*♯
33	420,35	Mahour.	*fa*♯̇
34	404,45	Dique mahour.	
35	399	Guerdanié.	*sol*
36	378,74	Nim cheh-naz.	
37	373,65	Cheh-naz.	*sol*♯̇
38	359,51	Dique cheh-naz.	
39	354,67	Mouhayère.	*la*
40	336,66	Sunebulé.	*la*♯
41	332,13	Dique sunebulé.	
42	319,57	Tiz séguiah.	*si*
43	315,26	Tiz poucélique.	*si*♯
44	303,34	Dique tiz poucélique.	
45	299,25	Tiz tchariguiah.	*do*
46	284,06	Nim tiz hidjaz.	
47	280,24	Tiz hidjaz.	*do*♯̇
48	269,63	Dique tiz hidjaz.	
49	266	Tiz néva.	*ré*

Ajoutons qu'à l'exception des cordes 1 et 2 qui sont en laiton, toutes les autres sont en acier.

L'Oude.

D'après le célèbre théoricien *Abd-ul-Kadir*[1], c'est le plus ancien des instruments de musique dont se soient servis les peuples orientaux. Une partie des auteurs arabes et persans attribuent son invention à Pythagore, et d'autres à Platon.

1. Cet auteur fait remonter l'invention de l'*Oude* à la plus haute antiquité; il voit son inventeur en la personne de Lamech, fils de Caïn, et, à l'appui de son dire, il raconte la légende que nous avons rapportée page 2971.

Farabi est le premier théoricien turc qui nous renseigne le plus parfaitement sur cet instrument; jusqu'à son temps, l'*Oude* avait quatre cordes, et entre ces cordes se trouvait l'intervalle de quarte juste $\left(\frac{4}{3}\right)$; si nous supposons la corde la plus grave donnant le *ré :* (يكاه) , avec ces quatre cordes, les sons réalisés n'atteignaient pas l'ensemble des sons qu'on appelait le *système complet* (جمع تام). Pour remédier à cet inconvénient, *Farabi* a ajouté une cinquième corde à l'*Oude.* Dans les temps modernes, on a ajouté une sixième corde, mais on ne peut pas fixer l'auteur et la date de cette adjonction; cette corde est attachée au bas de la 5e corde qui donne le son le plus aigu des cordes à vide de l'*Oude*; elle est accordée à l'octave grave de la 3e corde qui donne à vide le *la*, et s'emploie pour jouer le rôle de basse.
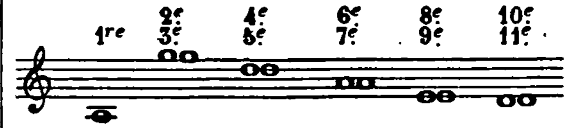
Dans son *Histoire de la musique* (tome II, pages 110-111), Fétis s'est tellement abusé sur les données de Villoteau, pour expliquer l'accord des cordes de l'*Oude,* que ses deux pages fourmillent d'erreurs dont l'énumération serait trop longue; nous nous contenterons de dire que dans aucun pays, dans aucun temps, cet instrument n'a été accordé d'après la manière étrange expliquée par Fétis.



Fig. 516. — L'Oude.

D'abord, plaçons ici la figure de l'*Oude,* et après, nous expliquerons son accord.

Comme on peut le distinguer par la figure ci-contre, l'*Oude* comporte onze cordes, dont la première, seule, non doublée, donne le *la,* et dont les dix autres sont accordées à l'unisson deux par deux, et donnent ainsi cinq notes qui sont, à partir de l'aigu au grave, *sol, ré, la, mi* et *ré :*



Ordinairement, chez les Turcs, la musique destinée à l'*Oude* s'écrit avec la clef de *sol;* mais les sons rendus par les cordes de cet instrument sont en réalité une octave plus bas que l'écriture.

Des textes des anciens auteurs, comme *Farabi* et ses successeurs, il résulte que, naguère, le manche de l'*Oude* portait des ligatures; aujourd'hui, ces ligatures n'existent ni chez les Turcs ni chez les Arabes. Leur suppression est adoptée, croyons-nous, dans le but de laisser plus de liberté à l'artiste pour pouvoir faire glisser quelque peu son doigt lorsqu'il passe d'une note à l'autre, ce qui constitue un charme particulier dans le jeu des instruments, d'après le goût oriental.

Le Lavouta.

La ressemblance entre l'*Oude* et le *Lavouta* est manifeste soit dans leur forme, soit dans leur nom. En effet, le mot (العود = El-oude), est essentiellement

arabe; on voit que ce mot a été accepté par les diverses langues : les Espagnols en ont fait *laoudo*, les Italiens l'ont pris d'abord sous la forme de *leuto*, et ensuite l'ont changé en *liuto*, et les Français l'ont changé en *luth*. Par conséquent, le *Lavouta* des Turcs, dont on voit la figure ici, a la même origine.

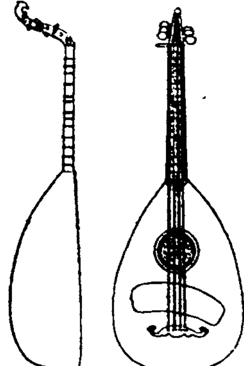
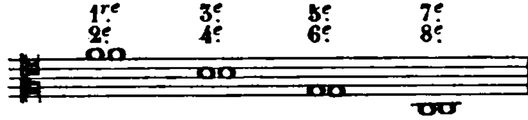


Fig. 517. — Lavouta.

Cependant, entre l'*Oude* et le *Lavouta* il y a de nos jours des différences essentielles : le manche du *Lavouta* est plus long que celui de l'*Oude;* son corps est moins bombé.

Le *Lavouta* a *huit* cordes, qui, tendues à l'unisson deux par deux, ne donnent que les quatre notes suivantes :



Ce qui nous reste à dire de cet instrument, c'est que les ligatures placées sur son manche sont disposées de telle sorte qu'en les touchant on n'obtient que la gamme tempérée des Occidentaux proprement dits, comme par exemple sur la guitare. Cela s'explique parce que le *Lavouta* est plus spécialement destiné à accompagner le *Kémantché* en qualité d'instrument de basse, et pour le soutenir d'accords qui puissent être considérés comme consonants dans la musique orientale.

C'est pour cela qu'il ne faut pas croire qu'en jouant sur le *Lavouta* les mélodies turques, on pourrait leur garder leur saveur originale; d'ailleurs, le *Lavouta* était exclu de l'orchestre classique des Turcs, qui seul pouvait exécuter correctement les airs orientaux.

Cependant, comme on peut voir plus haut parmi le groupe des Cafés, le *Lavouta* a pris place parmi l'orchestre d'*Indjé-Saz;* c'est le signal de la décadence de ces orchestres, au point de vue de la musique purement turque.

Le Meydan-Sazi.

Cet instrument n'est admis ni dans l'orchestre classique ni dans l'*Indjé-Saz* moderne des cafés-concerts. Il est l'instrument favori des poètes chanteurs populaires nommés *Achyks*, qui sont les troubadours de la Turquie. Ces hommes errent de ville en ville et de village en village, dans l'Asie Mineure, dans la Turquie d'Europe, en chantant l'amour (le mot *Achyk* signifie *amoureux*), et les exploits des preux et des paladins; leur musique est purement populaire et a un charme tout particulier qui va droit au cœur lorsqu'ils improvisent, comme c'est leur habitude, soit en poésie, soit en musique.

Le *Meydan-Sazi* est fabriqué en Turquie par divers facteurs avec plus ou moins de différences dans la forme.

Le nom subit des changements lorsque la forme de cet instrument se modifie; ceux qui sont plus petits prennent le nom de *Baglama* et de *Bozouk*.

Le *Meydan-Sazi* a six cordes, dont quatre sont d'acier, et les 5e et 6e sont de laiton; ces cordes donnent les notes suivantes :



Les ligatures de cet instrument ne sont pas complètes comme celles du *Tanbour;* cependant, elles sont disposées de telle manière qu'on peut en tirer des intonations qui sont à la fois chromatiques et enharmoniques.

III. — INSTRUMENTS A VENT

Le Néï.

C'est, sans contredit, l'instrument le plus estimé et le plus original des Turcs. Dans un récent article très documenté[1], mon vénérable ami P.-J. Thibaut, des Augustins de l'Assomption, s'exprimait ainsi sur le Néï :

« Je ne sais rien, à la vérité, d'harmonieux, de suave et de prenant comme le son mystérieux de ce long calame. On dirait, pour emprunter le langage du poète :

> . . . . les coups d'aile
> D'un zéphyr amoureux passant sur les roseaux
> Et craignant, en passant, d'éveiller les oiseaux !

« Le *Néï* n'est qu'un roseau, mais un roseau mélodieux, et dans sa forme naturelle d'une si grande simplicité, il reste encore le plus parfait des instruments à vent; rien n'égale, en effet, la richesse de ses harmoniques, auxquels il doit son timbre merveilleux, timbre légèrement voilé qui rappelle néanmoins d'une façon si frappante celui de la voix humaine. »

Le *Néï* n'est ni une flûte à bec ni une flûte traversière; son embouchure placée à la tête de l'instrument est une pièce rapportée de corne ou d'ivoire, dont la figure rappelle assez celle d'un cône tronqué.

Le *Néï* étant un des principaux instruments accompagnateurs des voix dans les concerts, afin de parer aux insurmontables difficultés de transposition engendrées par la grande variété d'intervalles mélodiques particuliers à la musique orientale, on fut amené de bonne heure à construire toute une série de *Néï* de sept tonalités différentes : le *Mansour Néï* (Néï victorieux), ou *Néï* normal, le *Schah Néï* (Néï royal), le *Davoud Néï* (Néï de David), le *Bul-ahenk Néï* (Néï amplement harmonieux), le *Kize Néï* (Néï de la jeune fille), le *Mustahsène Néï* (Néï louable) et le *Supurdé Néï* (Néï recommandé).

Le tableau ci-dessous servira à comparer les rapports de tonalité de ces *Néï* établis par comparaison au *Mansour Néï*, *Néï* normal, avec le nombre de vibrations simples par seconde de chaque note de la gamme naturelle turque transposée sur chacun de ces instruments.

Comme nous l'avons expliqué en son lieu, la gamme naturelle turque ou orientale est la suivante avec les rapports approximatifs ci-dessous :

576	648	720	768	864	960	1 024	1 152
ré	*mi*	*fa*♯	*sol*	*la*	*si*	*do*	*ré*

9/8 10/9 16/15 9/8 10/9 16/15 9/8

On saisira aisément la disposition du tableau ci-après en songeant que l'emploi des sept espèces de *Néï* ne comportant pas un doigté différent, dans la

1. Cf. la revue *S. I. M.*, n° 4 (avril 1909), page 354, auquel j'emprunterai ici certains passages d'ailleurs inspirés en substance par moi.

pratique, les notes obtenues sur chaque *Néï* par un même doigter conservent le nom qu'elles portent sur le *Néï* normal.

INSTRUMENTS AIGUS						MANSOUR NÉÏ ou NÉÏ NORMAL		INSTRUMENTS GRAVES					
Supurdé Néï.		Mustahsène Néï.		Kize Néï.		Néï normal.		Schah Néï.		Davoud Néï.		Bul-Ahenk Néï.	
Nom des notes.	Nombre des vibrations.	Nom des notes.	Nombre des vibrations.	Nom des notes.	Nombre des vibrations.	Nom des notes.	Nombre des vibrations.	Nom des notes.	Nombre des vibrations.	Nom des notes.	Nombre des vibrations.	Nom des notes.	Nombre des vibrations.
ré	1 536												
do	1 365 1/3	*ré*	1 382 2/5										
si	1 280	*do*	1 228 4/5	*ré*	1 296								
la	1 152	*si*	1 152	*do*	1 152	*ré*	1 152						
sol	1 024	*la*	1 036 4/5	*si*	1 080	*do*	1 024	*ré*	1 036 4/5				
fa♯	960	*sol*	921 2/5	*la*	972	*si*	960	*do*	921 3/5	*ré*	972		
mi	864	*fa*	864	*sol*	864	*la*	864	*si*	864	*do*	864	*ré*	864
ré	768	*mi*	777 3/5	*fa*♯	810	*sol*	768	*la*	777 3/5	*si*	810	*do*	768
		ré	691 1/5	*mi*	729	*fa*♯	720	*sol*	691 1/5	*la*	729	*si*	720
				ré	648	*mi*	648	*fa*♯	648	*sol*	648	*la*	648
						ré	576	*mi*	583 1/5	*fa*♯	607 1/2	*sol*	576
								ré	518 2/5	*mi*	546 3/4	*fa*♯	540
										ré	486	*mi*	486
												ré	432

Le *Mansour Néï* est fait régulièrement d'une seule tige de roseau ouverte, d'une longueur normale de 806 millimètres. Cette tige est divisée avec une précision mathématique en 26 segments, comme on le voit par la figure ci-dessous; le milieu de sa longueur, situé au treizième segment, est marqué d'un trou à la partie inférieure au moyen duquel on obtient la note *fa*, et non l'octave de la fondamentale, qui est *sol*, comme le prétend mon ami Dom J. Parisot[1]. De ce point à l'extrémité, on compte encore six trous placés à la partie supérieure de l'instrument aux quatrième, cinquième, sixième, huitième, neuvième et dixième segments. Voici cette figure :

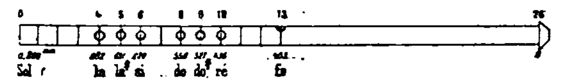
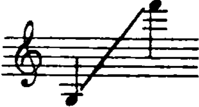


Fig. 518. — Schéma du Néï.

L'étendue du *Néï* est de trois octaves moins un ton :

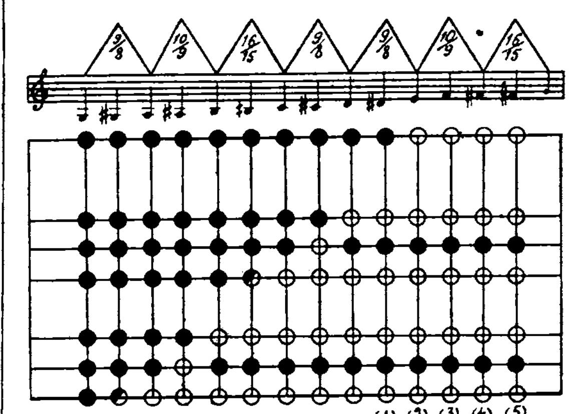


A part les deux notes chromatiques *la*♯ et *do*♯, les sons diatoniques obtenus aux ouvertures indiquées comptent précisément au nombre des harmoniques successifs de la fondamentale *sol;* de plus, entre chaque note diatonique, on obtient avec la dernière précision toute une série de notes intermédiaires constituées par les intervalles nommés par les Grecs *limma* $\frac{256}{243}$ et *apotome* $\frac{2187}{2048}$[2].

Voici une autre particularité non moins remarquable: à partir du son fondamental du *Néï*, on obtient sur chacun des trous latéraux, par la seule force du souffle, c'est-à-dire sans modifier le doigter, la quinte et les deux octaves superposées de chaque note, tandis que les flûtes traversières européennes ne peuvent produire de la même manière que les deux octaves de la fondamentale ou d'un son intermédiaire de l'instrument. Voici la tablature complète du doigté du *Mansour Néï :*

Premier degré d'impulsion du souffle.

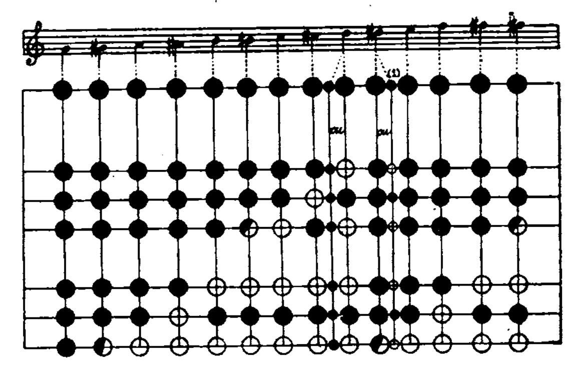
L'octave grave.



1. En inclinant la tête à gauche.
2. En inclinant la tête à droite.
3. En revenant à la position normale.
4. En inclinant la tête à gauche.
5. En portant la tête encore plus à gauche.

Deuxième degré d'impulsion du souffle.

L'octave moyenne.

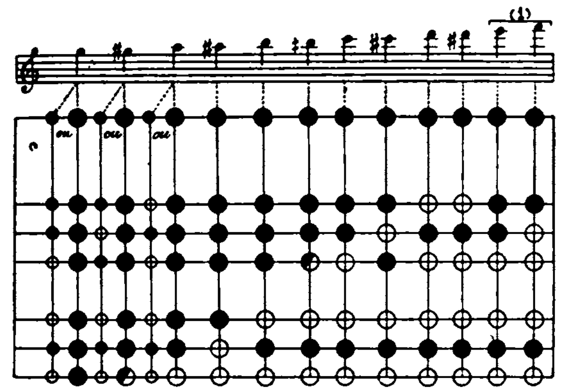


1. En inclinant la tête à gauche.

1. *Nouvelles Archives des Missions scientifiques*, t. X, p. 172.
2. Pour certaines notes, on recourt quelquefois à l'aide des lèvres, afin d'obtenir ces notes plus ou moins différentes selon l'exigence de chaque mode.

Troisième degré d'impulsion du souffle.

L'octave aiguë.



1. Ces deux notes sont obtenues par le quatrième degré d'impulsion du souffle.

Chacune des sept espèces de *Néï* a en outre son *Nisfié* نصفیه, c'est-à-dire sa moitié. Pour obtenir le *Nisfié* du *Mansour Néï*, par exemple, on prend une mince tige de roseau de 403 millimètres de longueur, que l'on divise en 26 parties égales, et on perce les trous d'après les règles indiquées ci-dessus. On obtient ainsi un petit *Néï* dont le diapason est à une octave plus aiguë. Le son des *Nisfié* est un peu criard, mais on les accepte néanmoins dans les concerts classiques lorsque les chanteurs et les instrumentistes sont en nombre.

⁂

En dehors des différentes espèces de *Néï* et de ses *Nisfié*, il y a un autre *Néï* qu'on appelle *Guirifte* کرفت[1] qui a huit trous et dont le doigter est tout à fait différent de celui du Néï.

Le jeu de cet instrument est beaucoup plus difficile et demande souvent l'aide des lèvres du joueur afin de bien exécuter les divers intervalles mélodiques qui sont nécessaires pour la réalisation des modes orientaux.

Aussi le *Guirifte* ne trouve que peu d'amateurs parmi les jeunes musiciens turcs; nous renonçons donc à donner plus de détails sur le mode de la fixation des sons, et à joindre à l'échelle des sons de cet instrument défectueux et empirique, le doigter de ses neuf trous ouverts et bouchés.

Le Zourna.

Le *Néï*, avec ses variétés, est le seul instrument à vent des Turcs modernes qui soit admis dans l'orchestre classique. Le *Zourna* et quelques autres instruments de la famille des fifres élémentaires, comme *Caval* et *Tchighirtma*, ne jouissent pas de ce privilège.

Le *Zourna* est une espèce de hautbois joué spécialement par les bohémiens établis en Turquie; ces hommes qui errent, surtout pendant le printemps, lorsque les premières roses s'ouvrent sous le climat poétique de l'Orient, dans les prairies et dans les régions champêtres en jouant leur *Zourna*, sont doués d'un instinct musical vraiment digne de remarque; ils ont une musique tout à fait spéciale à leur race, avec un style particulier, orné de mille fioritures.

Les bohémiens de Turquie jouent également et avec le même style de la clarinette européenne; il serait vraiment désirable qu'un habile clarinettiste occidental eût l'occasion d'entendre et d'étudier leur jeu; il y trouverait, j'en suis sûr, des choses intéressantes.

En Turquie, il y a plusieurs sortes de *Zournas*, à savoir le grand, appelé *Caba-Zourna;* le petit prend le nom de *Djoura*. Les sons de ces deux *Zournas* sont conformes, jusqu'à un certain point, à la théorie des sons musicaux des Orientaux.

Il y a une troisième sorte de *Zourna*, employée surtout par les habitants kurdes et arméniens des provinces orientales de la Turquie d'Asie, comme Van et Erz-roum; les sons de ce *Zourna* sont insupportablement criards et très défectueux. A Constantinople, dans les quartiers habités par les ouvriers originaires de ces provinces, il y a des cafés fréquentés exclusivement par eux; pendant les jours de fête, j'ai eu plus d'une fois l'occasion de passer devant ces cafés et d'entendre la musique de danse qu'on joue avec cette sorte de *Zourna* accompagné de battements de grosse caisse; malgré toute mon attention, je n'ai pas pu y constater un seul intervalle juste, fût-ce même une quinte ou une quarte, et j'ai été surpris que ces hommes dansent pendant des heures sur des sons si faux. Il faudrait en conclure qu'ils y trouvent quelque plaisir. Et ce fait prouve que la musique de chaque peuple est au niveau de sa culture intellectuelle!

IV. — INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES SANS MANCHE

Le Canoun.

On attribue l'invention de cet instrument au célèbre théoricien turc Farabi. Comme nous l'avons vu plus haut, le *Canoun* figurait parmi les instruments anciens des Turcs; il arriva cependant un temps (tout le cours du XVIIIe siècle) où l'usage du *Canoun* fut complètement oublié chez les Turcs, de telle sorte que, sous le règne du sultan Sélim III, époque la plus florissante de la musique turque, on ne rencontre pas dans l'histoire le nom d'un seul joueur de cet instrument.

C'est sous Mahmoud II (1808-1839) qu'un musicien arabe de Damas, nommé *Eumer effendi*, a rapporté le *Canoun* à Constantinople, et, depuis, cet instrument a eu de nombreux amateurs, surtout parmi les dames turques.

Le nom de cet instrument vient du mot arabe قانون qui signifie *règle, type, modèle*, comme le κανών grec. C'est un instrument polycorde, dont la caisse sonore a la forme d'un trapèze, et dont la diagonale forme un angle très aigu avec le grand côté. On en voit ici la figure.

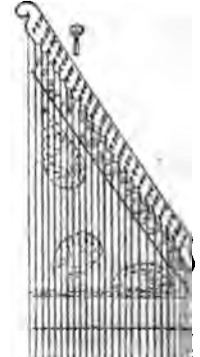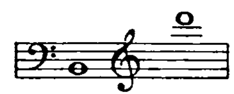


Fig. 519. — Le Canoun.

Sur cet instrument se trouvent tendues 72 cordes qui sont faites de boyau de différente grosseur vers l'aigu et vers le grave. Ces 72 cordes, étant accordées trois par trois à l'unisson, donnent

1. Mot persan qui signifie « entrelacé ».

24 notes qui forment trois octaves et une tierce mineure. Le son le plus grave est un *si*, et le plus aigu est un *ré*.

Étendue et accord du Canoun.



L'accord ci-dessus du *Canoun* est un accord ordinaire; pour le préciser, donnons les rapports qui se trouvent entre les notes de cet accord :

RAPPORTS JUSTES

rè	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*do*	*rè*
	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{65536}{59049}$	$\frac{2187}{2048}$	$\frac{9}{8}$



On conçoit facilement combien il serait difficile, avec un tel accord, d'exécuter des morceaux de musique orientale qui sont pleins de modulations fréquentes avec des intervalles extrêmement variés. Auparavant, les joueurs de cet instrument n'avaient d'autre moyen que de donner un coup de doigt sur la corde dont il fallait hausser plus ou moins le ton; mais, cette opération étant à la fois malaisée et peu brillante, on a imaginé, il y a une trentaine d'années, un moyen de remédier à la difficulté : à côté du cordier, sous chaque corde, on a mis deux ou trois petites pièces de métal qui peuvent être très facilement relevées ou rabattues; on obtient ainsi le degré d'acuité ou de gravité du son que l'on désire.

Les joueurs de *Canoun* ont à l'index de chaque main une sorte d'anneau ou de dé sans fond, d'une forme particulière. Entre l'anneau et le doigt, ils placent une mince lame d'écaille, qui sert à pincer les cordes, comme tous les plectres en usage en Orient.

Le Santour.

L'instrument appelé *Santour* par les Turcs n'est autre chose que le *Psaltérion* ou *Tympanon*, qui fut autrefois en usage dans toute l'Europe, et qu'on retrouve encore en Bohême, en Hongrie, et surtout en Roumanie.

C'est un instrument très ancien, cité même dans la Bible[1], sous la forme de *Phsanterin* ou *Psanterin*, et dont le mot *Santour* ne serait qu'une autre forme. Le *Santour*, qui, d'après son origine, est un instrument hébreu, est encore joué par les Juifs de l'Orient.

A Constantinople, on emploie deux sortes de *Santour*, essentiellement distinctes l'une de l'autre, au point de vue de l'accord et de la disposition des cordes ainsi que de la forme. Le premier est connu sous le nom de *Santour à la franque*, et le second sous le nom de *Santour à la turque*.

Santour à la franque.

Malgré son nom *à la franque*, l'instrument qui est, de nos jours, entre les mains des musiciens turcs s'est transformé *à l'orientale* en changeant son accord européen; pour cette raison, nous sommes obligé d'en expliquer les diverses particularités.

L'accord de cet instrument est donné par le regretté professeur du Conservatoire de Paris, Albert Lavignac, dans son intéressant ouvrage *la Musique et les Musiciens* (page 176). Plaçons d'abord ici la figure de l'instrument, qui est connu en Europe, d'après le même auteur, sous le nom de *Cembalo hongrois* :



Fig. 520. — Santour à la franque.

Et voyons maintenant les modifications qui lui ont été apportées par les Turcs. Ces modifications portent sur deux points : 1° on a diminué le nombre des cordes; 2° on a changé la position des chevalets.

Le *Santour à la franque* a 105 cordes de laiton, dont chaque groupe de cinq cordes donne une note, ce qui fait un total de 21 notes.

On ébranle ces cordes par la percussion de deux marteaux souples, que l'artiste doit manœuvrer agilement de chaque main.

Voici l'accord des 21 notes du *Santour à la franque* des Turcs :

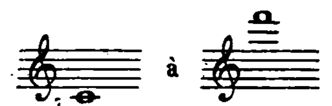
Les cordes 1, 3 sont divisées en *trois* parties au moyen de deux chevalets, et fournissent chacune cependant *deux* sons, les parties des cordes restées entre les chevalets n'étant pas employées.

Les cordes 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, sont divisées en deux parties au moyen d'un seul chevalet et fournissent deux sons dont l'aigu est la quinte du grave.

Les cordes 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 21, quoique tendues sur un chevalet, donnent cependant un seul son, de leur côté long, les parties très courtes de ces cordes n'étant pas employées.

1....	*rè#*$_5$.....	*fa*$_5$.	
2........			*si*$_3$.
3....	*rè*$_5$......	*mi*$_5$.	
4........			*la#*$_3$.
5....	*do#*$_4$.....	*fa#*$_4$.	
6........			*la*$_3$.
7....	*do*$_5$......	*fa*$_4$.	
8........			*sol#*$_3$.
9....	*si*$_4$......	*mi*$_4$.	
10........			*sol*$_3$.
11....	*la#*$_4$.....	*rè#*$_4$.	
12........			*fa#*$_3$.
13....	*la*$_4$......	*rè*^{4}.	
14........			*fa*$_3$.
15....	*sol#*$_4$....	*do#*$_4$.	
16........			*mi*$_3$.
17....	*sol*$_4$.....	*do*$_4$.	
18........			*rè#*$_3$.
19....	*rè*$_3$.		
20....	*do#*$_3$.		
21....	*do*$_3$.		

L'étendue totale de cet instrument est donc de deux octaves et une quarte, soit de :



mais cette écriture ne donne pas la véritable intonation, — les cordes étant accordées à une octave plus bas.

L'usage de cette sorte de *Santour* ne remonte pas à plus de soixante ans à Constantinople.

D'après nos renseignements, c'est sous le règne du sultan Médjid (1839-1860) qu'un jeune musicien de la Cour impériale, nommé Hilmi Bey, ayant vu ces sortes de *Santours* aux mains des musiciens roumains, en apprit le jeu, en y apportant les modifications précédentes[2], et, pour le distinguer des *Santours* déjà existants, le nomma *Santour à la franque*.

1. Voyez le troisième livre du premier volume, ch. II, § 1, p. 391.
2. En outre, on peut avoir une idée de ces modifications en comparant l'accord des cordes que nous avons donné ci-dessus, avec tableau de l'accord du cembalo hongrois inséré à la page 177 de la *Musique et les Musiciens*, par Lavignac, 1895, Paris.

Depuis Hilmi Bey, l'instrument a eu une certaine vogue, soit parmi les musiciens de la cour, soit au dehors. Mais il va sans dire que son accord, quoique juste dans les notes naturelles, avec ses demi-tons en quelque sorte tempérés, ne satisfait pas sûrement aux exigences de certains modes turcs, et cet instrument n'est pas en usage dans l'orchestre classique[1].

Santour à la turque.

L'usage déjà restreint de ces sortes de *Santour* est réservé aujourd'hui exclusivement aux musiciens juifs de Constantinople.

Quoique le nombre des cordes soit assez augmenté, l'étendue totale est inférieure d'un ton à celle du *Santour à la franque;* en effet, cette étendue est de deux octaves et une tierce mineure, de



ce qui fait chromatiquement 32 notes (réalisée chacune par un groupe de 5 cordes).

Quant à l'accord de cet instrument, il est tout à fait différent de son homonyme européen. Le tableau ci-contre montre que ces sortes de *Santours* sont essentiellement créés pour les exigences de la musique turque, puisqu'on y trouve une note entre *si-do*, et *fa♯-sol*.

Les cordes de cet instrument sont toutes de laiton. Quoiqu'il n'y ait qu'un seul demi-ton entre les notes naturelles, comme ces demi-tons sont fournis par une seule corde, l'instrumentiste peut changer l'accord de ces demi-tons d'après les exigences du mode à exécuter; tandis que dans l'autre sorte de *Santour*, dit à la franque, les demi-tons étant donnés par les deux côtés d'une même corde divisée en deux parties par un chevalet, si on touche un côté, l'autre côté se trouve aussi altéré, et cela forme un obstacle à l'accord de ces cordes à volonté, de sorte qu'on est obligé de trouver toujours un demi-ton intermédiaire tempéré entre deux notes naturelles, ce qui ne convient pas aux modes turcs.

Une autre cause de la préférence donnée au *Santour* turc est la suivante :

Comme nous l'avons vu, la corde 9 du *Santour* à la franque donne d'un côté *mi*♮, et d'un côté *si*♮ qui est sa quinte juste. Tandis que dans la gamme turque les *si*♮ ne sont pas les quintes justes des *mi*♮; ils sont considérés comme un *si dièse*, et ils sont indiqués ainsi *si*‡ par un demi-dièse.

Or dans le *Santour* à la franque, l'exécutant turc doit commettre l'une des deux fautes ci-dessous :

Ou bien, à cause du *si*♮, il faudra sacrifier *mi*♮ qui deviendra alors très faible et ne servira à rien;

Ou bien, pour que *mi*♮ devienne juste, il faudra sacrifier *si*♮, et dans ce cas il sera trop fort pour nuire à la constitution des plus beaux modes turcs.

1. Certains musiciens turcs ont essayé de mettre sur le *Santour à la franque* des cordes en acier, au lieu de cordes de laiton, et de tendre ainsi ces cordes à une octave plus aiguë; mais le résultat ne fut pas trouvé satisfaisant : les sons sortaient comme si on frappait sur un verre, très durs et sans écho; pour cette raison, on a renoncé à ce système.

Les cordes 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32 sont divisées en deux parties au moyen des chevalets (série A); ces chevalets étant mis sur le $\frac{1}{3}$ de la longueur des cordes, chacune de ces cordes fournit à la gauche du chevalet l'octave aiguë du son qui est rendu par la partie de la même corde située à la droite du chevalet.

Les autres cordes sont divisées au moyen des chevalets (série B); la position des chevalets B n'est pas rigoureusement fixée, puisqu'on ne tire de ces cordes qu'une seule note, mais en tous cas ces chevalets doivent être mis assez près du côté des chevilles de 4 ou 5 centimètres, pour que, à la gauche des chevalets, il reste assez de longueur afin de donner plus de résonance aux cordes.

1		*mi*♯(*fa*♮)$_5$.
2	*mi*$_5$.	
3		*ré*♯$_5$.
4	*ré*$_5$.	
5		*do*♯$_4$.
6	*do*$_4$.	
7		*si*‡$_4$.
8	*si*$_4$.	
9		*la*♯$_4$.
10	*la*$_4$.	
11		*sol*♯$_4$.
12	*sol*$_4$.	
13		*fa*‡$_4$.
14	*fa*♯$_4$.	
15		*mi*♯(*fa*♮)$_4$.
16	*mi*$_4$.	
17		*ré*♯$_4$.
18	*ré*$_4$.	
19		*do*♯$_3$.
20	*do*$_3$.	
21		*si*‡$_3$.
22	*si*$_3$.	
23		*la*♯$_3$.
24	*la*$_3$.	
25		*sol*♯$_3$.
26	*sol*$_3$.	
27		*fa*‡$_3$.
28	*fa*♯$_3$.	
29		*mi*♯(*fa*♮)$_3$.
30	*mi*$_3$.	
31		*ré*♯$_3$.
32	*ré*$_3$.	

Voici une figure qui expliquera mieux la disposition des trente-deux cordes du *Santour* à la turque :

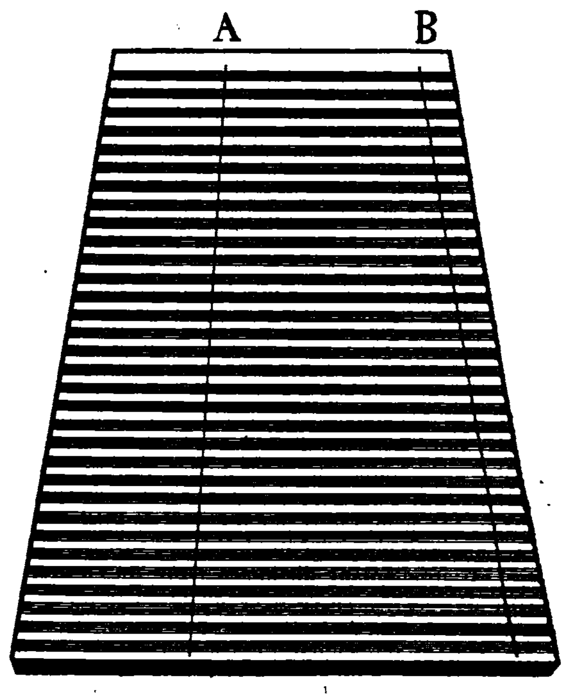


Fig. 516.

V. — INSTRUMENTS A PERCUSSION

La musique turque emprunte en majeure partie son originalité et son énergie propres à la rigueur de la mesure et du rythme qui sont marqués par les instruments à percussion dont voici la nomenclature.

Le Deff.

C'est un tambour de basque.

Sur son cercle de bois, qui a un diamètre de 40 centimètres, est collée une espèce de peau dite en turc

Kourçak et percée dans sa largeur, à des distances égales, de cinq paires de trous d'une largeur suffisante pour la suspension de dix cymbales qui se heurtent lorsqu'on bat la mesure, en sonnant l'une contre l'autre.

Les Arméniens de la capitale ottomane ont le secret de la composition des métaux pour la fabrication de ces cymbales, qu'ils nomment *Zils*. Les *Zils* de Constantinople sont connus en Europe depuis l'exposition internationale de Paris de 1867. M. Oscar Comettant, en parlant de ces cymbales dans l'ouvrage[1] qu'il a consacré aux documents se rattachant à cette exposition, s'exprime ainsi :

« Un des grands fabricants de *Zils*, aidé de ses frères, le sieur Keuropé, établi à Psammatia de Constantinople, fournit chaque année à la consommation européenne de douze à quinze cents paires de cymbales, dont le prix, estimé en moyenne à quarante francs la paire, représente donc une valeur de cinquante-deux mille francs. »

Le Mazhar.

Il y a une autre espèce de *Deff* qui s'appelle *Mazhar;* celui-ci ne diffère du précédent que par l'absence de cymbales.

Les *Mazhars* ne sont jamais admis dans les concerts classiques de musique de chambre; leur emploi est réservé aux couvents de derviches tourneurs et autres confréries religieuses qui en font usage pendant leurs cérémonies, toujours accompagnées de musique.

Le Koudume.

Sortes de timbales, qui sont également et uniquement employées par les divers rites des confréries musulmanes dans leurs cérémonies; elles sont en métal et couvertes de peau de chèvre préparée. Le timbalier, tenant les baguettes dans ses mains, frappe pour les temps forts celle qui se trouve à droite, et pour les temps faibles celle qui se trouve à gauche; ces timbales sont, d'ailleurs, fabriquées de telle sorte que les sons rendus par elles satisfont mieux à l'exigence des temps fort et faible.

Le Halilé ou Zil.

Ce sont des cymbales de trente centimètres de diamètre, pareilles à celles qui sont connues en Europe.

Le concert classique n'admet pas non plus le *Halilé,* qui parait dans les cérémonies religieuses des derviches.

***

En outre des instruments à percussion cités ci-dessus, il y a d'autres instruments qui sont employés par la basse classe de la population, comme la *Darbouka* (vase creux de terre cuite monté de peau), et comme le *Zilli-macha* (pincettes aux extrémités desquelles sont attachées de petites cymbales de 5 centimètres).

Le *Tchifté-naré* est aussi à citer parmi ces sortes d'instruments; il consiste en deux timbales, mais moins grandes que les *Koudumes*. Elles sont spécialement employées par les bohémiens de Turquie pour réaliser l'accompagnement rythmique lorsqu'ils jouent de leurs *zourna*.

1. Cf. *la Musique, les Musiciens et les Instruments de musique,* p. 570, Paris, 1869.

VII

Les rythmes « oussouls » de la musique turque.

Les anciens théoriciens turcs, comme Farabi et Ibn-Sina (Avicenne), ont traité, d'une façon très minutieuse et avec des explications assez copieuses, du rythme en musique. Si on lit, d'un côté, leurs dissertations dans les ouvrages écrits en arabe, et d'un autre côté, par exemple, le chapitre qui traite du rythme des anciens dans le savant ouvrage de Gevaert[2], il est impossible de ne pas voir clairement la source commune et purement grecque à laquelle ont puisé ces divers auteurs. Cependant, il est impossible aussi de ne pas constater la différence capitale qui se trouve dans leurs écrits; cette différence provient essentiellement de ce que les premiers ont traité le rythme comme une branche d'un art qui vivait et qu'on cultivait encore de leur temps, et dont ils étaient eux-mêmes des praticiens émérites; ils se basaient donc sur les données théoriques des philosophes-musiciens grecs, tout en y ajoutant les particularités des artistes de leur peuple et les progrès qui y avaient été apportés en théorie et en pratique, en un mot, ils jugeaient en dignes continuateurs de ces philosophes. Malheureusement, Gevaert ne se trouve point dans ces conditions favorables; il travaille seulement sur les écrits théoriques des anciens, quelquefois mal interprétés; il cherche à faire revivre un art qui est mort depuis des siècles, et, en outre, pour le mieux faire comprendre à ses contemporains, il se sert souvent de comparaisons empruntées à l'art moderne, d'où résultent des confusions plus ou moins graves.

Entrer ici dans la critique détaillée de l'ouvrage de M. Gevaert, nous entraînerait loin du cadre que nous avons fixé à notre travail; d'ailleurs, une telle entreprise demanderait un véritable traité particulier. Nous nous contenterons de montrer la nécessité, pour le monde occidental moderne, de recourir, aussi pour ce sujet, à l'Orient, gardien fidèle des traditions du passé, si on veut se faire, par voie directe d'expérimentation, une idée exacte du rôle et de l'importance d'un rythme logiquement proposé comme élément essentiel de la mélopée.

On sait que le rythme, c'est-à-dire l'harmonie des nombres et des mouvements appliquée à la mélodie, constituait chez les anciens l'élément principal et prédominant de toute œuvre musicale. Les Hellènes ont porté cette partie de l'art à un degré de perfection que n'atteindra certes jamais la musique moderne, par la raison bien simple que celle-ci est essentiellement métrique, ce que les Européens appellent rythme n'étant en réalité que la perception d'un mètre musical.

Les Turcs ne sont pas restés insensibles aux leçons des Grecs. La musique turque étant purement homophone, les maîtres turcs ont poussé leurs efforts vers l'embellissement de la mélodie et la création de divers rythmes fort originaux. Rien n'égale, en effet, comme disait jadis mon ami le R. P. Thibaut dans son article inséré dans la *Revue musicale* du 1er août 1906, la richesse et l'étonnante variété des rythmes de la musique turque, rythmes désignés d'ordinaire sous le nom générique d'*Oussouls*.

Cependant, il est curieux de constater que ces

2. Cf. *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité,* tome II, livre III (Rythmique et Métrique).

rythmes ne reçoivent pas un bon accueil de la plupart des Occidentaux. C'est ainsi qu'un écrivain distingué, Henri Quittard, Occidental comme le R. P. Thibaut, s'est prononcé de la façon suivante[1] sur le rythme des Orientaux :

« Une succession déterminée de percussions fortes ou faibles, chacune ayant une certaine durée constante, le constitue. Que la somme des valeurs des éléments soit égale dans deux formules, que les accents forts soient même placés au même endroit (comme dans celle-ci par exemple : 𝅗𝅥 ♩ ♩ et ♪ ♩ ♪ ♩ ♩)[2], il n'importe. Les deux rythmes n'en restent pas moins tout différents. Et l'opposition de ce rythme imposée à l'oreille avec la phrase mélodique qui se déroule librement au-dessus constitue pour les Orientaux un des plus grands charmes de leur art. »

Et, deux pages plus loin, le même auteur ajoute :

« Du côté de la rythmique, les compositeurs occidentaux ont agi à peu près de même. L'imitation était ici plus aisée. Mais bien des rythmes, usuels en Orient, eussent paru peu compréhensibles en Europe, où l'on demande beaucoup moins aux ressources de cet ordre. »

C'est ici que je cesse de comprendre. Pourquoi ces rythmes paraissent-ils incompréhensibles aux Européens? Sont-ils autre chose que des rythmes binaires ou ternaires déjà en usage? Les Turcs comprennent parfaitement la plupart des rythmes occidentaux et en font usage dans leur musique; par conséquent, ils ne peuvent cacher leur étonnement de ce que leurs propres rythmes, à la fois réguliers et logiques, restent incompréhensibles aux Occidentaux.

Selon nous, cela tient à l'habitude des oreilles occidentales d'entendre exclusivement des rythmes peu variés et en nombre très limité. Qu'on joue plusieurs fois les morceaux ci-dessous qui sont écrits dans les rythmes turcs; nous sommes sûr qu'on comprendra comme les Orientaux le sens et l'allure vraie de ces rythmes, et que le génie des Occidentaux qui a créé tant de chefs-d'œuvre, produira lui aussi, dans ces rythmes orientaux, des morceaux qui seront tout à fait originaux et pittoresques pour l'Occident et pour l'Orient.

Et nous ne croyons pas également que ces rythmes de la musique turque soient moins compréhensibles que le rythme à 11/4 qu'on rencontre dans l'opéra *Sniégourotchka* du célèbre compositeur russe Rimsky-Korsakoff; c'est le thème du chœur final, nommé *Pièce du Soleil de Jarilo* (*Lumière et Force*) :



Puisque le rythme ci-dessus est compris, il ne subsiste pas de raison logique pour que les rythmes turcs soient privés de cet honneur! Pour cela, il faut seulement se débarrasser des habitudes qui sont devenues une seconde nature, ne pas se contenter de voir les choses d'une façon superficielle, et étudier les sources sûres et les documents les plus authentiques.

On peut reprocher aux auteurs occidentaux de n'avoir pas mieux distingué la *mesure* et le *rythme*[3]. Cependant, d'après des avis autorisés, « non seulement l'un et l'autre ne sont pas la même chose, mais, dans la musique *artistique*, l'un est presque constamment en conflit avec l'autre. La mesure devient un cadre abstrait, une simple régulatrice du mouvement; et toute la réalité des groupements mélodiques, lesquels consistent en membres de phrase, phrases, strophes et symétries de strophes, passe au *rythme*. »

On comprend par les explications que donne Combarieu, après la phrase ci-dessus reproduite entre guillemets[4], que le rythme, dans la musique européenne, soit quelquefois en conflit avec la mesure et coïncide quelquefois avec elle. Or, c'est ce qui n'arrive pas dans la musique turque : le rythme obéit toujours à la mesure, il ne la dépasse pas; et il n'en devrait pas être autrement, puisque la mesure n'est autre chose que la somme des différentes valeurs de notes déterminées d'avance pour former un rythme, et il est évident que si le rythme dépasse la mesure, il perd tout de suite sa qualité, sa forme, ce à quoi il doit son existence, et il prend alors la forme d'un autre rythme.

Si on lit attentivement les écrits des savants musiciens de l'Occident, comme H. Quittard, Pierre Aubry[5] et tant d'autres, on comprend que le caractère des rythmes turcs et le rôle qu'ils jouent dans la musique turque ne sont pas exactement appréciés par eux.

Pour élucider cette question intéressante, nous l'examinerons ici de près et d'une manière purement pratique. Supposons qu'un compositeur turc veuille écrire un morceau; tout d'abord, il doit préciser le rythme dans lequel il l'écrira; et s'il s'agit d'écrire la musique d'une poésie, conçue d'après les règles de la prosodie, cette nécessité de déterminer le rythme d'avance est encore plus urgente pour que les syllabes longues et brèves de la poésie soient en coïncidence absolue avec les pieds longs ou brefs du rythme. Par exemple, notre compositeur a décidé d'écrire son morceau dans le rythme dit *Akçak* qui est :

9/8 — fort: ♩ — demi-fort: ♪ ♪ — fort: ♩ — faibles: ♩ ♪

Il ne faut pas croire que notre compositeur obéira strictement aux valeurs des notes qui forment les temps constitutifs de ce rythme; il est au contraire complètement libre de choisir diverses formes mélodiques, tout en tenant cependant compte de l'allure

1. Cf. *la Revue musicale* de Combarieu, n° 5, du 1er mars 1906, page 114.

2. Il est regrettable que la différence capitale de ces rythmes ne soit pas comprise; 𝅗𝅥 ♩ ♩ est un rythme purement *dactylique*; tandis que ♪ ♩ ♪ ♩ ♩ est un rythme composé d'un *amphibraque* ♪ ♩ ♪ et d'un *spondée* ♩ ♩, qui, juxtaposés, forment ainsi un rythme différent à part.

3. Il est vraiment regrettable que, même dans les ouvrages de fond comme, par exemple, celui de M. Paul Verrier, intitulé *Théorie générale du rythme*, on parle toujours de la *mesure*, et que le lecteur ne trouve pas un passage où soit nettement établie la différence qu'il y a entre la mesure et le rythme.

4. *Revue musicale* de Combarieu, du 1er juillet 1909, n° 13, p. 350.

5. Cf. *le Rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des Eglises chrétiennes au moyen âge*, page 43 et suivantes; Paris, 1903.

spéciale du rythme pour ne pas sortir à la fois du rythme et de la mesure.

Afin d'éclairer notre thèse, nous donnons ici la musique d'une célèbre chanson turque composée par *Chakir Agha,* qui fut nommé en 1819 premier muezzin du sultan Mahmoud II :

Chant turc.

Mode : Raste. — Rythme : Akçak.

(♪ = 116)

Hı tchi bou lou - n ma - z beuy lé di li ba - z

Rythme (1)

né lé - r i - t di ba na bou yaz *musique seule*

Â chi ki na ga yè ti kou - r naz

a- - h! ya - r a ma- - - n

né lé - r i - t di ba na bou

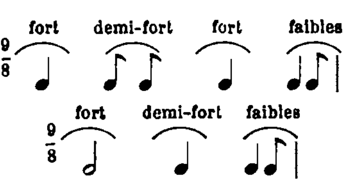
yaz *(Coda)*

Si nous reproduisons encore une autre chanson du même rythme *Akçak,* nous verrons également que les formes mélodiques obéissent à une tout autre disposition, mais qu'elles restent toujours conformes au mouvement désigné par l'allure du rythme.

A côté de l'*Akçak*, les Turcs ont un autre rythme 9/8 nommé *Sofian* (2e forme) dont les battements sont les suivants :

9/8 fort demi-fort faibles

Si l'on en croit H. Quittard, un musicien occidental ne verrait pas beaucoup de différence entre ces deux rythmes; cependant, il est facile de vérifier cette différence en faisant battre ces deux rythmes :
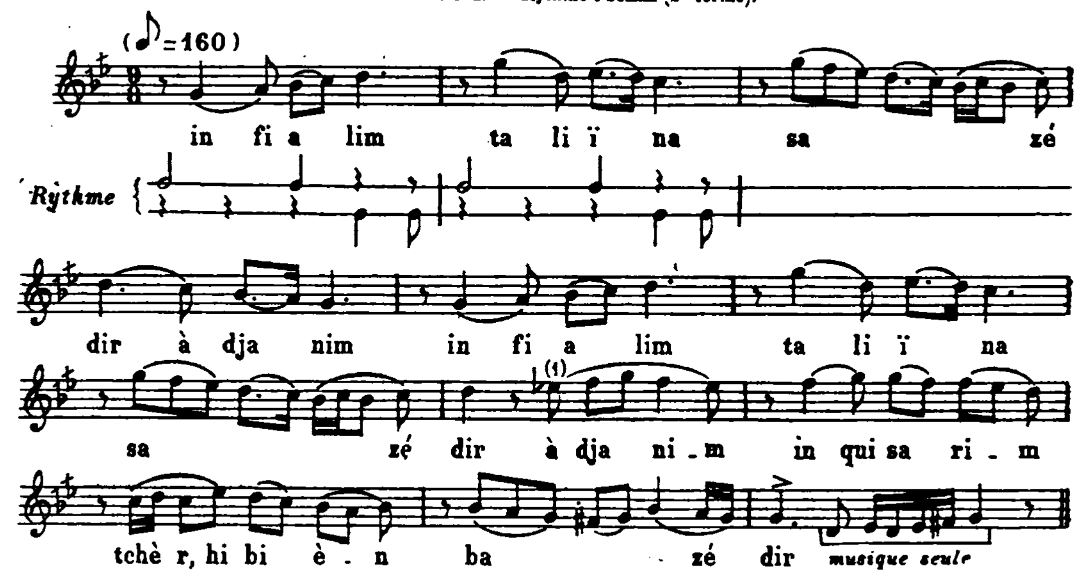


sur un instrument à percussion. Tout de suite, on remarquera la différence que H. Quittard est incliné à méconnaître, sans cependant pouvoir goûter, j'en suis sûr, la saveur particulière de ces rythmes.

D'autre part, dans l'application de la mélodie à ce rythme, cette différence est encore plus manifeste. Pour mieux en juger, nous donnerons le début d'une petite chanson turque dans le rythme de *Sofian* (2e forme) :

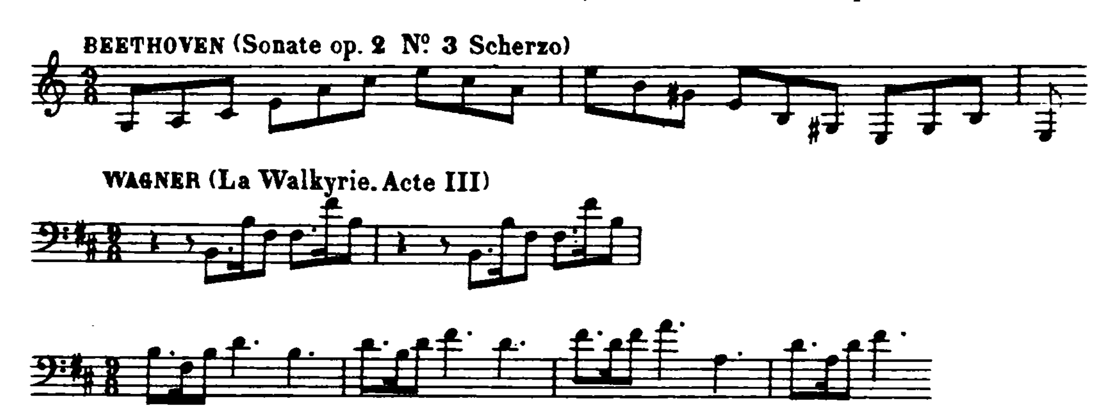


Chant turc.

Mode : Nihavénd. — Rythme : Sofian (2e forme).



Et maintenant, étudions, d'après les musiciens occidentaux, comment on envisage le rythme. Le rythme est, pour eux comme pour les Orientaux, l'ordre suivant lequel les différentes valeurs de notes sont réparties dans la mesure. Pour rester dans le rythme 9/8, choisissons trois exemples :



Nous voyons que les trois exemples ci-dessus, tout en étant dans la mesure de 9/8, adoptent des rythmes différents qui n'ont rien de commun avec les deux rythmes turcs 9/8 précédents.

Cela posé, envisageons maintenant cette question du rythme d'après les points de vue des musiciens orientaux et occidentaux :

Dans la musique orientale et plus particulièrement dans la musique turque, chaque morceau a et doit avoir un des rythmes dont la nomenclature détaillée sera donnée ci-après, ou tout autre rythme nouveau formé d'après les mêmes principes, et ce morceau, depuis le commencement jusqu'à la fin, doit être écrit sur ce même rythme[2].

Tout se passe comme en poésie : le poète veut écrire ses impressions en vers; il doit choisir tout d'abord la mesure de ses vers, puis il arrange les mots conformément au mètre qu'il a déjà choisi.

Dans la musique turque, l'influence du rythme sur la mélodie est tellement manifeste qu'une mélodie, à condition qu'elle soit composée en observant toutes les règles de l'art, fût-elle écrite sans barres de mesure et sans indication de rythme initial, laissera facilement deviner son rythme[3], si elle est soumise à un musicien consommé; sur ce point aussi, nous pouvons établir une comparaison entre le poète et le musicien : si on montre à un poète un groupe de vers en lui proposant de deviner quel en est le mètre, il les lit et, faisant d'abord la scansion, il répond qu'ils sont de tel ou tel mètre.

Quant à la musique occidentale, je n'hésiterai pas à dire avec Berlioz que « le rythme, de toutes les par-

1. Ce *mi* bémol et celui qui suit dans la même mesure, sont abaissés au *mi*♮ seulement d'un *comma de Pythagore*; sur les instruments tempérés, comme le piano, il est préférable de les jouer *mi*♮.

2. Pourtant il est permis de changer, même à plusieurs reprises, le rythme au courant d'un morceau; lorsque le compositeur voit la nécessité de changer le rythme, il n'a qu'à écrire chaque fois le chiffre indicateur pour faire comprendre que le rythme qui suit est changé, qu'à partir de ce chiffre le morceau obéira au nouveau rythme, et ainsi de suite.

3. Je ne sais si on pourrait reconnaître dans quelle mesure est écrite l'œuvre inédite d'un compositeur occidental.

ties de la musique, paraît être aujourd'hui la moins avancée[1] ».

En effet, dans les conservatoires occidentaux, on enseigne aux compositeurs à connaître les différentes mesures et les temps forts et faibles de chacune de celles-ci; par exemple, on dit que dans la mesure à quatre temps $\left(\frac{4}{4}\right)$, le premier temps est fort, le deuxième faible, le troisième demi-fort, et le quatrième faible. Cependant, si on répète plusieurs fois, en observant ces nuances : un, deux, trois, quatre... cela, chez les Orientaux, ne suffit pas à constituer un rythme vrai; tandis que si on frappe, par exemple, ces simples battements :

♪ ♩ ♪ ♩ ♩

quand bien même on n'observerait pas les temps forts et faibles, on se trouve déjà en présence d'un *rythme*, et si on ajoute encore à ces battements les nuances de temps forts et faibles, cela devient alors un rythme par excellence.

Cette vérité est, d'ailleurs, avancée en Occident par des musiciens clairvoyants; M. Mathis Lussy[2] se prononce à ce sujet en termes fort justes :

« Mais, dans la musique, les *mesures* et les *temps* ne représentent que des mots, mono-, bi-, tri-syllabiques. Pas plus que les mots dans le discours, ils ne constituent des propositions, des phrases. Par eux seuls, *mesures* et *temps* n'ont pas de sens musical proprement dit. Pour les rendre aptes à exprimer une pensée musicale complète, il faut grouper en une *entité* deux, trois ou quatre mesures[3] et les soumettre à un autre principe, à une discipline plus élevée : le rythme! »

Et Gounod dit excellemment la même vérité :

« Les sons tout seuls ne constituent pas plus la musique que les mots tout seuls ne constituent la langue. Les mots ne forment une proposition, une phrase intelligible, que s'ils sont associés entre eux par un lien logique répondant aux lois de l'entendement. Il en est de même des sons, qui doivent obéir à certaines lois d'attraction, d'appellation, qui régissent leur production successive ou simultanée, pour devenir une réalité musicale, une pensée musicale[4]. »

A ces déclarations il nous reste peu de chose à ajouter; on a suffisamment compris que chaque mesure peut contenir un rythme, tandis que chaque rythme ne peut être toujours introduit dans des mesures binaires et ternaires des solfèges occidentaux. Voilà pourquoi Combarieu, en constatant cette impossibilité, remarque que le rythme est quelquefois en coïncidence et quelquefois en conflit avec la mesure.

Dans ces conditions, on peut prétendre avec raison que la théorie rythmique des Occidentaux est à refaire et laisse beaucoup à désirer. L'état actuel des choses nous autorise à avancer que les Turcs semblent avoir mieux compris la théorie rythmique des anciens et avoir réussi à l'appliquer utilement dans leurs compositions.

***

La question de savoir par qui et à quelle date, ces rythmes ont été tout d'abord établis n'était pas encore résolue par les musiciens turcs il y a cinq ans[5]. Un ancien traité manuscrit que j'ai acheté parmi les livres de feu Nédjib Pacha, chef de musique de la garde impériale, lève une partie des incertitudes qui entouraient cette question. Le manuscrit n'a pas de date, et on ne sait s'il est original ou copié; néanmoins, on peut juger qu'il date d'au moins deux cents ans. L'auteur de ce traité est un nommé Nayi Kèvcéri Moustapha Effendi. On ne connaît pas exactement l'époque où il vivait; mais il y a des preuves établissant qu'il a vécu au cours du XII[e] siècle de l'Hégire (1591-1688 de J.-C.). Le manuscrit en question témoigne du grand génie musical de son auteur. Or, dans ce manuscrit, on voit que la plupart des rythmes, dont nous donnons ci-après la nomenclature, ont été inventés par cet homme de talent lui-même; la découverte était pleine d'intérêt.

Dans le chapitre concernant les rythmes, chaque page contient deux cercles, et dans chaque cercle sont inscrits les battements d'un rythme; en haut des pages se trouve une inscription disant que le rythme de cette page a été inventé par Nayi Kèvcéri Moustapha Effendi; chose curieuse; un des possesseurs du manuscrit a éprouvé le besoin d'effacer ces inscriptions, dans l'intention peut-être de ne pas réserver à un seul homme l'honneur de l'invention de tant de rythmes si ingénieux! Il est heureux que, malgré cette tentative, les caractères soient encore lisibles, et qu'ils nous aient permis de révéler un fait resté jusqu'à présent dans l'ombre.

***

A défaut d'instruments à percussion, le rythme se marque ordinairement, chez les Turcs, par un frappé sur les genoux fait avec la main. Le frappé sur le genou droit marque le temps fort ou *thesis;* le frappé sur le genou gauche, le temps faible ou *arsis*.

Suivant leur degré d'intensité et leur genre de mouvement, les thesis et les arsis sont caractérisés par des termes spéciaux empruntés à l'onomatopée instrumentale. Les Persans disent *ten téné ten,* pour simuler par ces consonances syllabiques la résonance du *Tanbour* et des instruments à cordes en général. Les Turcs, par imitation du frappé des instruments à percussion, disent : *Dume, tek, téké, tekka, tahek*.

Le *dume* est proprement la thesis ou temps fort; le *tek,* l'arsis ou temps faible.

Le *tekké, tekka,* est un dume-tek successif et moins intense; si le dume-tek est assez accéléré, il se nomme *téké,* et s'il est plus lent, *tekka.* Les téké et tekka sont composés de deux temps dont le premier est fort et le second faible.

Le *tahek* est essentiellement un *tek;* mais comme ces sortes de tek tiennent lieu de césure vers la fin

1. Cf. *A Travers Chants;* Paris, 1898, page 10.
2. Cf. *Concordance entre la mesure et le rythme;* Paris, 1892, p. 8.
3. C'est ce qu'ont fait justement les musiciens turcs : ils ont d'abord accepté différentes formes rythmiques, et, au lieu d'obéir arbitrairement à la barre de mesure, ils ont préféré mettre la barre lorsque le rythme se termine. Cette explication fournit une réponse à ceux qui ne comprendraient pas la raison d'être de rythmes assez longs, comme par exemple $\frac{16}{4}$, $\frac{24}{4}$, même $\frac{60}{4}$ et $\frac{88}{4}$. Le R. P. Thibaut, dans son article précédemment cité, disait justement des rythmes longs : « Quelques-unes de ces formules, on le voit, sont de véritables *phrases* rythmiques; elles méritent l'attention d'un compositeur occidental, à qui elles offrent des cadres originaux et bien intéressants. »
4. Cf. *Ménestrel* du 22 janvier 1882.
5. Parce que les rythmes qui se trouvent dans les traités des anciens théoriciens turcs, comme Farabi, Avicenne et Abd-ul-Kadir, étaient des rythmes tout à fait différents, qui n'étaient nullement employés par les musiciens turcs. On savait que les rythmes en usage étaient d'invention plus récente, mais c'était tout ce qu'on savait.

des rythmes turcs, on leur a donné le nom de *tahek* pour les distinguer des autres tek.

Le manière de battre le *tahek* est des plus originales. Le *tahek* comprend deux parties généralement isochrones : une arsis, soit un *tek* battu de la main gauche, suivie d'un *dume-tek* battu simultanément des deux mains sur les deux genoux. La première moitié du tahek battue par la main gauche est faible, tandis que la seconde moitié, battue simultanément des deux mains, est plus forte.

La manière de battre des rythmes turcs sur les instruments à percussion présente des particularités très ingénieuses, dont l'explication serait trop longue, et que nous passons sous silence.

Notre but en écrivant cette étude étant de donner une idée à la fois juste et pratique, nous avons pensé que la seule insertion des battements de chaque rythme ne serait pas suffisante et n'assurerait pas la parfaite compréhension de l'effet de leur application dans les œuvres mélodiques.
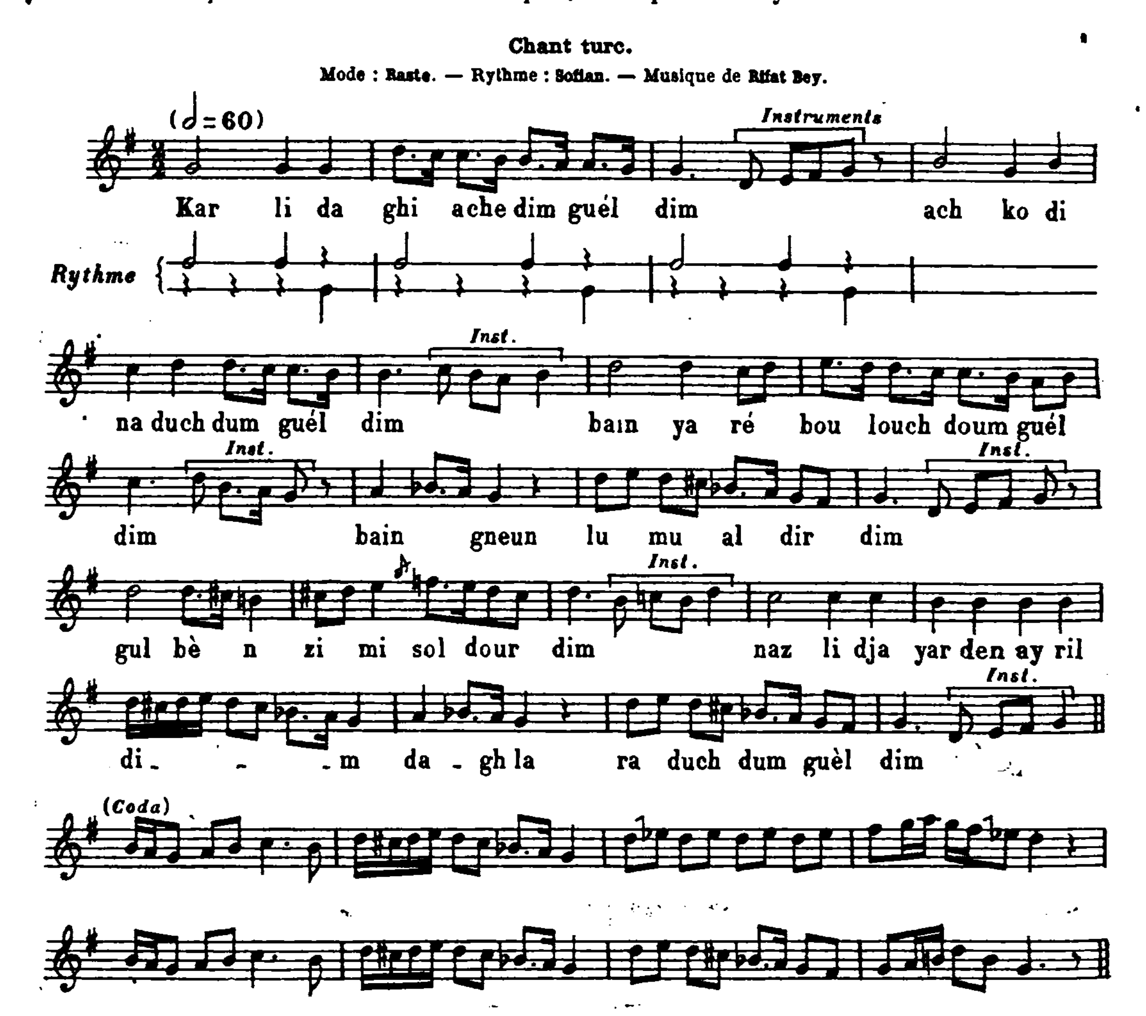
Aussi avons-nous jugé à propos de donner, après chaque rythme, un morceau dû à un compositeur des plus estimés, et susceptible de montrer l'allure réelle de ce rythme.

En outre, nous avons ajouté, au-dessous des premières mesures de chaque morceau, deux lignes, celle du haut indiquant les battements de la main droite, et celle du bas les battements de la main gauche.

I. — RYTHME SOFIAN

$\frac{2}{2}$ d[1] tek ka

Le rythme nommé par les Turcs *Sofian* n'est que le dactyle des Grecs. Voici un morceau des plus caractéristiques de ce rythme :



Traduction :

J'ai gravi la montagne neigeuse et je suis venu,
Je suis épris du feu de l'amour et je suis venu,
J'ai vu ma bien-aimée et je suis venu,
Je suis devenu amoureux et j'ai perdu la couleur de mon visage,
Je me suis séparé de ma tant gracieuse aimée,
J'ai passé les montagnes et je suis venu.

1. La lettre *d* signifie *dume*, et la lettre *t* signifie *tek*.

II. — RYTHME SEMAÏ

$\frac{3}{4}$ d t t

Ce rythme était à l'origine à l'état ci-dessus; c'était tout à fait la mesure à 3 temps de la musique occidentale; on l'emploie encore aujourd'hui sous cette forme lorsqu'on veut imiter le style européen.

Mais, depuis plus d'un siècle, les compositeurs turcs, en unifiant deux de ces rythmes, ont formé un seul rythme, avec cette condition que les deux derniers temps de la seconde mesure forment une césure :

$\frac{6}{4}$ d t t d t

C'est ce qu'on appelle maintenant le rythme *Yuruk-Sémaï;* mais, pour ne pas déranger la série, nous en parlerons en traitant des rythmes de 6 temps.

III. — RYTHME DUYEK

Dans le sens européen du mot, il n'y a pas, dans la musique turque, de rythme qui soit écrit dans la mesure à quatre temps $\left(\frac{4}{4}\right)$, c'est-à-dire avec le premier temps fort, le second faible, le troisième demi-fort et le quatrième faible.

La raison en est que les Turcs ne voient pas dans ces quatre temps l'allure d'un rythme indépendant, parce que, d'après leur théorie rythmique, la diversité de l'accentuation des temps d'un rythme ne suffit pas; il faut encore que ces temps soient de différente valeur.

Cependant, comme dans ces derniers temps la musique européenne s'est très répandue à Constantinople, lorsque les compositeurs turcs veulent écrire des morceaux dits à la franque, ils composent à 4 temps comme en Europe; mais dans ce cas on dit que ce morceau est écrit *à tempo* et non d'après les *oussouls* (rythmes turcs).
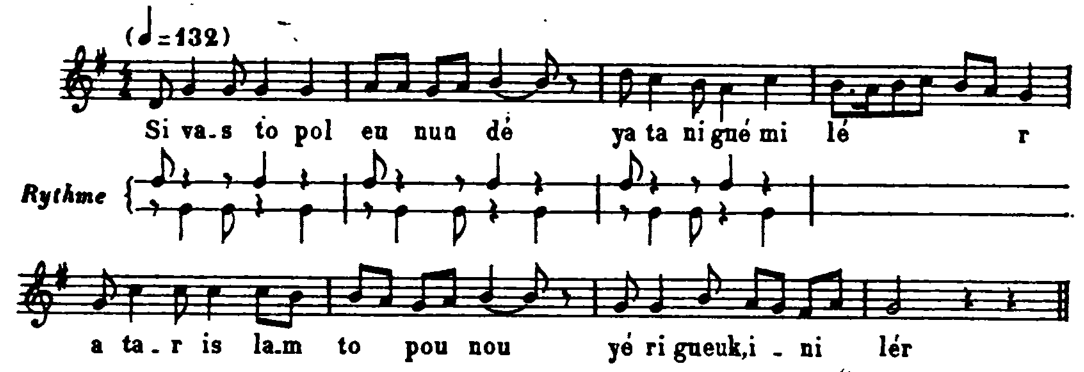
Le rythme turc qui peut être écrit dans la mesure de $\frac{4}{4}$ est ce qu'on appelle *Duyek,* dont voici les battements :

$\frac{4}{4}$ d t t d t

Il va sans dire que ce rythme est tout différent, et que l'allure des morceaux européens écrits à quatre temps $\frac{4}{4}$ ne ressemblera point aux morceaux orientaux écrits dans le rythme *Duyek.* Pour en donner une idée pratique, nous transcrivons ici la musique d'une chanson historique des marins turcs, alors qu'ils combattaient en 1855, avec les puissances unies, y compris la vaillante armée et la flotte puissante des Français, sous les murs de Sébastopol :

Chant des marins turcs devant Sébastopol (1855).

Rythme : Duyek.
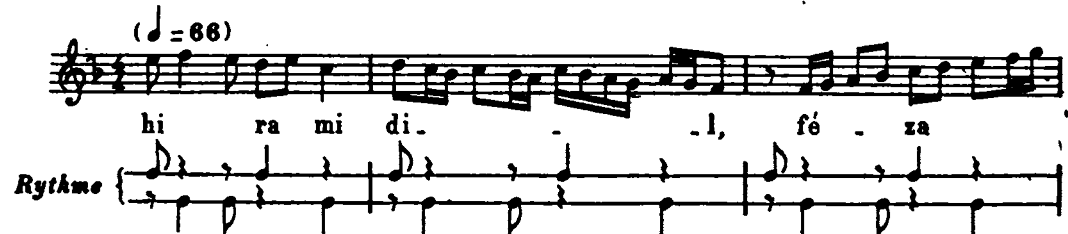


Traduction :

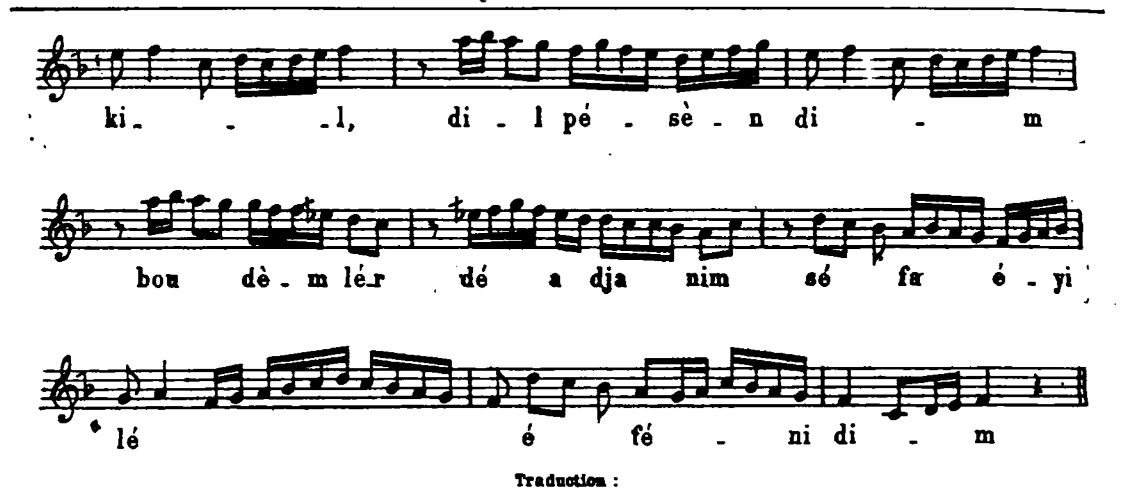
Les navires qui mouillent devant Sébastopol,
Déchargent le canon de l'Islam, la terre et le ciel tremblent.

Dans les œuvres classiques, le rythme *Duyek* prend une allure beaucoup plus caractéristique, qu'on appréciera dans la chanson suivante :

Chant turc.

Mode : Adjem-Achiran. — Rythme : Duyek. — Musique de Riza Effendi.





Traduction :

Fais une promenade de divertissement, ô ma chère aimée ; vis en ce moment entourée de plaisirs.
La réunion des musiciens est prête ; vis... etc.

Les compositeurs turcs ont employé aussi ce rythme *Duyek*, dans un mouvement plus lent ; quoiqu'il n'y ait rien de changé dans les temps constitutifs du rythme, sa lenteur lui donne toutefois une allure particulière ; dans ce cas, on l'écrit en $\frac{8}{4}$ et nous en donnerons un exemple plus loin parmi la série des rythmes à *huit* battements.

IV. — RYTHME SUREYYA OU TURC-AKÇAGHI

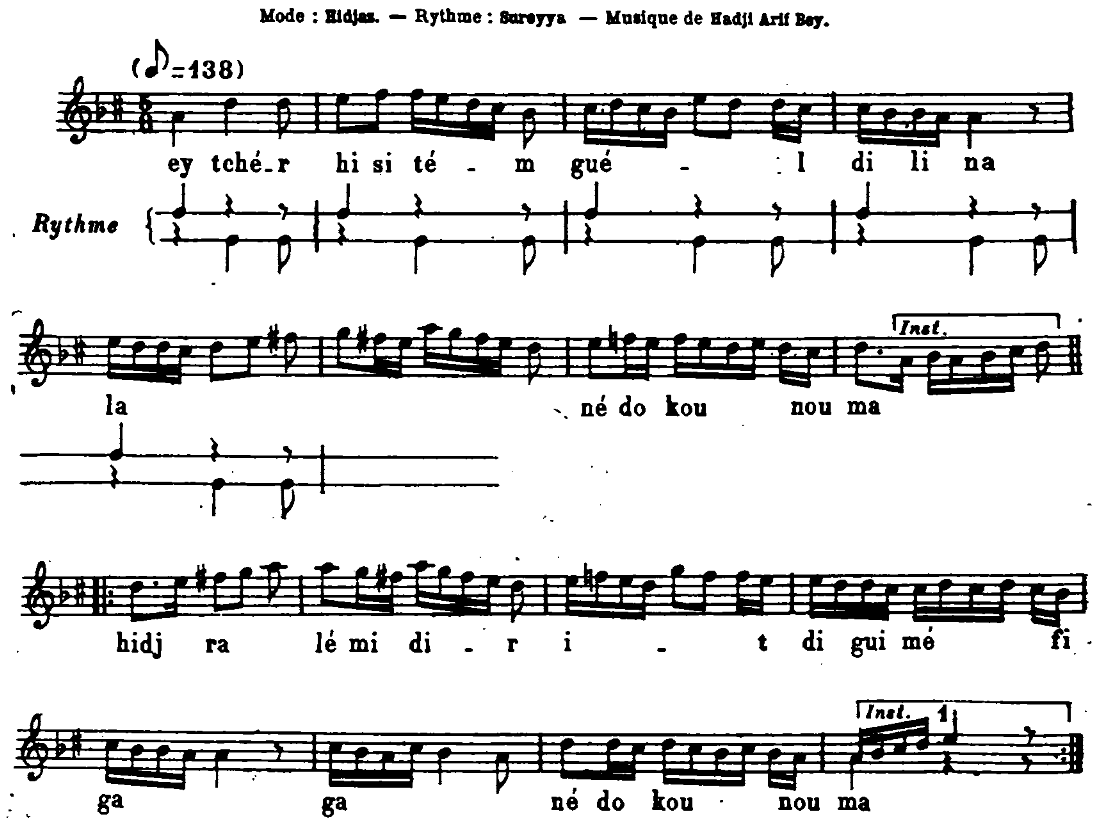
Ce rythme n'était pas employé parmi les Turcs il y a une cinquantaine d'années. Le compositeur bien connu Hadji Arif Bey l'a employé pour la première fois dans ses ravissantes compositions, et depuis lors les autres musiciens ont écrit plusieurs chansons dans ce rythme :
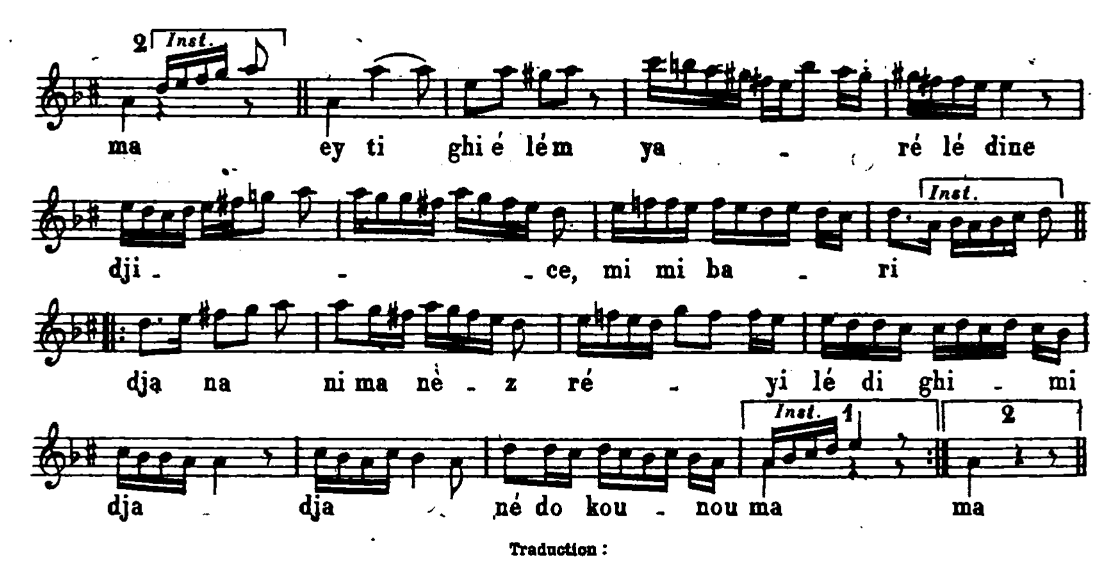
$\frac{5}{8}$ d t t

Nous reproduisons ici une chanson très estimée de l'inventeur même de ce rythme gracieux :

Chant turc.

Mode : Hidjaz. — Rythme : Sureyya — Musique de Hadji Arif Bey.





Traduction :

O monde injuste, ne touche pas à mon cœur qui se lamente; je suis à l'état de séparation, ne touche pas au gémissement que j'exhale; ô épée du chagrin, tu as blessé mon corps, soit; mais ne touche pas à mon âme; je l'ai promise en sacrifice à ma bien-aimée.

V. — RYTHME YURUK SÉMAÏ

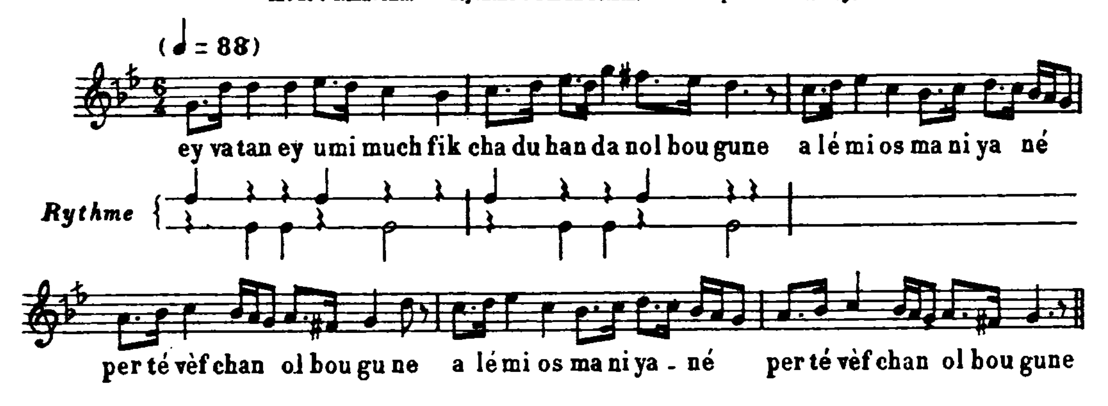
Comme nous l'avons dit plus haut, ce rythme est ainsi conçu :

6/4 d t t d t

Pour en donner un spécimen, nous ne saurions mieux choisir que le célèbre chant patriotique qui était très en vogue parmi les jeunes-turcs lors de la première proclamation de la Constitution ottomane en 1876. Après une courte existence, la Constitution étant restée lettre morte, il ne fut plus exécuté. La 2[e] déclaration de la Constitution en 1908 tira le malheureux chant d'un silence de 30 ans, et pendant les jours joyeux qui suivirent la date du 10 juillet 1324 (v. s.), on n'entendait dans les rues de Constantinople que ce chant si original :

Chant de liberté des Turcs.

Mode : **Nihavend.** — Rythme : **Yuruk-Sémaï.** — Musique de **Rifat Bey.**



Traduction :

O patrie! ô mère tendre! aujourd'hui sois joyeuse et riante;
Répands aujourd'hui ta lumière sur le monde des Ottomans; etc.
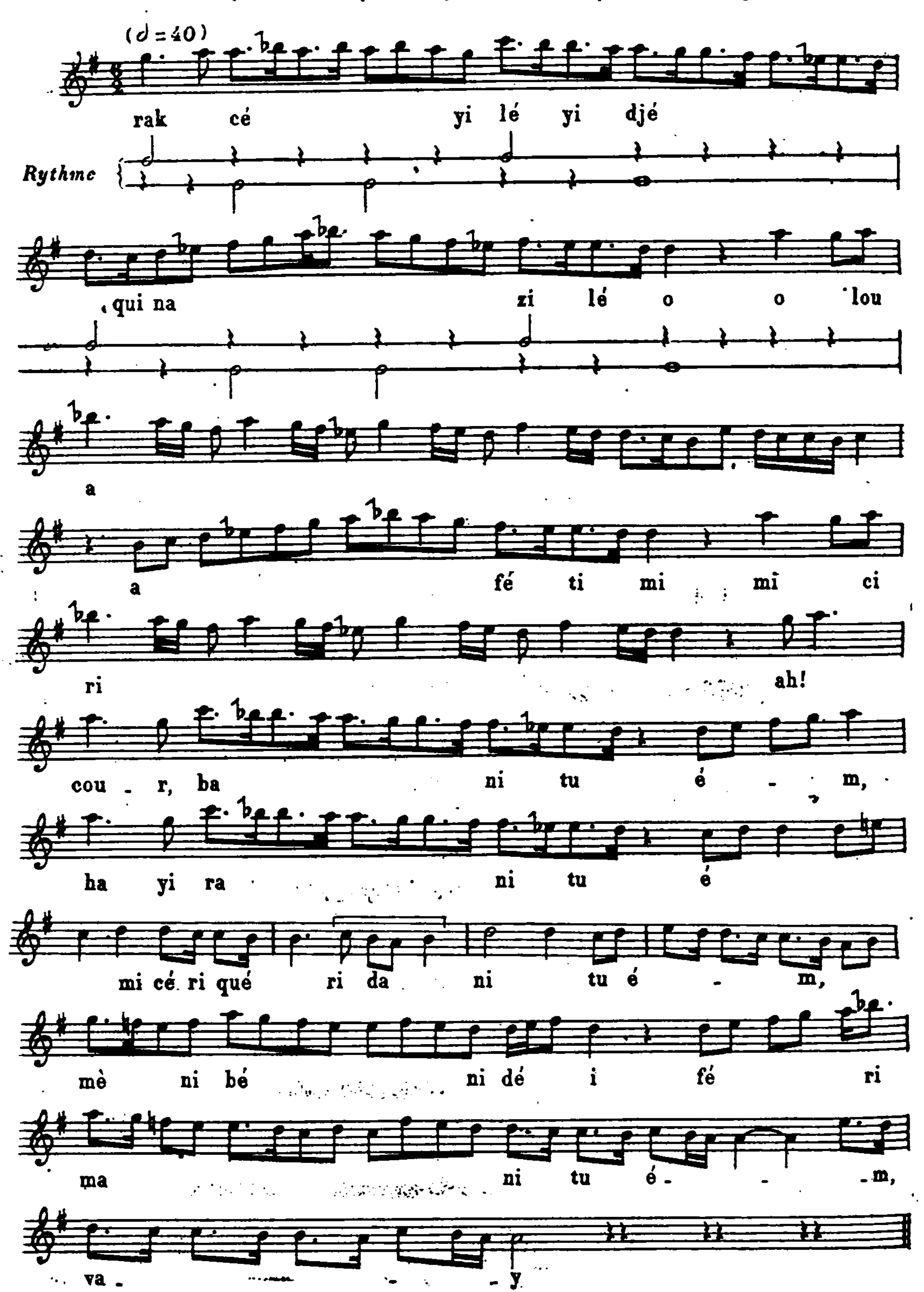
Il y a une autre forme de ce rythme, qui ne diffère de la première que par sa très grande lenteur; pour cette raison, on a préféré l'écrire :

6/2 d t t d t

La musique classique n'a pas beaucoup de morceaux écrits dans ce rythme. La composition suivante, due à Hadji Saad-oullah Agha, un des chambellans du sultan Sélim III, est un chef-d'œuvre dans son genre :

Aghir Sémaï.

Mode : Béyati-Araban — Rythme : Senguine-Sémaï. — Musique de Saad-oullah Agha.



Traduction :

Lorsqu'elle danse avec tant de grâce, *cette belle* Égyptienne, un Gori lui-même (nom d'un ancien monarque de ce pays) oublierait le trône d'Égypte ; il est vrai que je suis prêt à abandonner l'Abyssinie à son unique grain de beauté ; mais dites-moi : est-ce que ses deux yeux noirs ne valent pas toute une Égypte ?

Le rythme $\frac{6}{2}$ prend le nom particulier de *Senguine,* qui signifie « de pierre » ; le motif de cette dénomination est peu intéressant : il y a en turc un proverbe qui dit : « Il est lourd comme une pierre », lorsqu'on veut parler de la lourdeur d'un objet. Ici, on a voulu parler sans doute de la lenteur du rythme, et on l'a nommé « de pierre » !

Le morceau ci-dessus est dans un mode dont nous n'avons pas expliqué la constitution parmi les trente modes cités plus haut; la raison en est que *Béyati-Araban* ne forme pas un mode indépendant, et il est rangé parmi les *Choubés* (sections) de la musique turque.
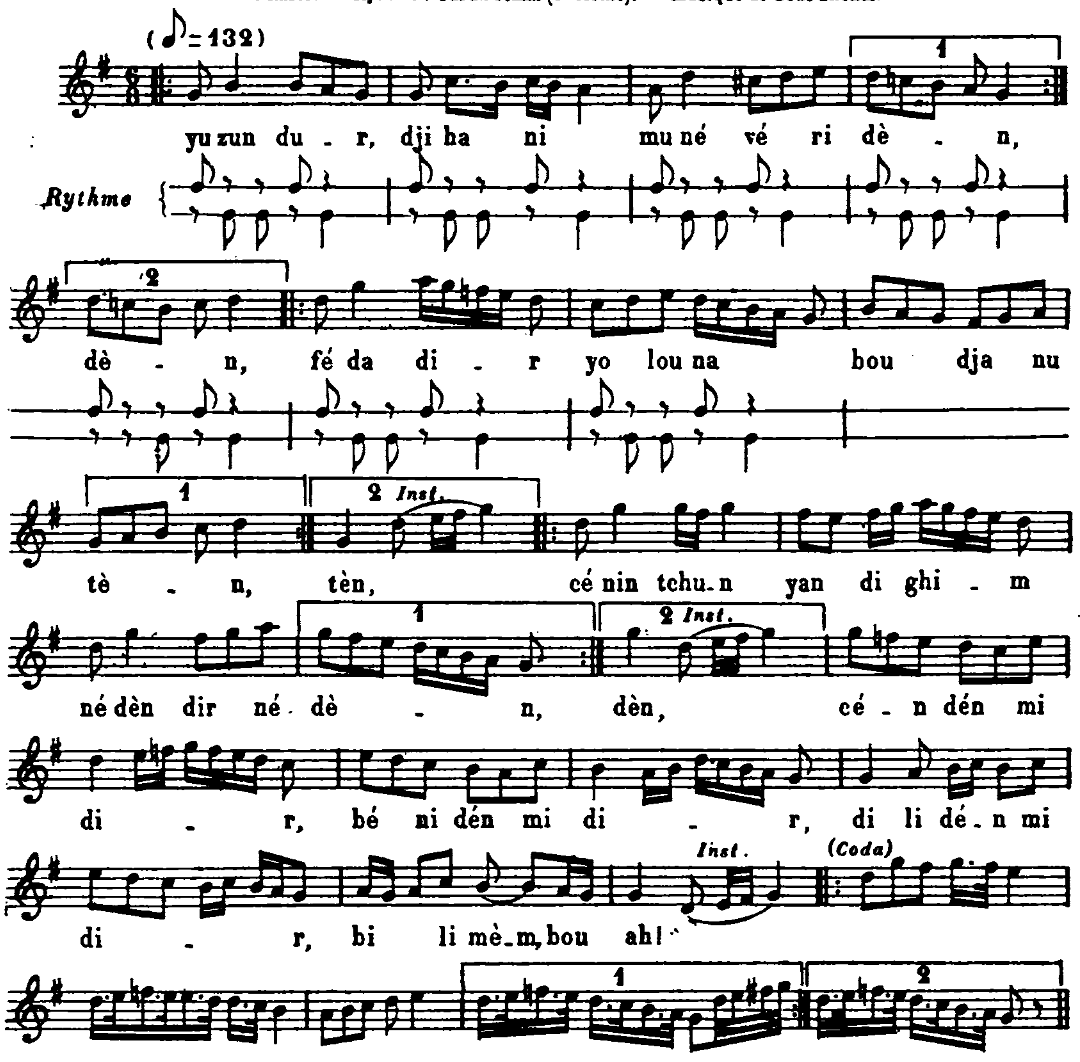
Il nous reste à expliquer une troisième forme du rythme dont nous sommes en train de parler. On l'appelle également *Yuruk-Sémaï,* mais, comme ce rythme est au contraire assez vif, on l'écrit :

$\frac{6}{8}$ d t t d t

Dans cet état, le rythme turc ressemble assez à la mesure de $\frac{6}{8}$ de la musique européenne; cependant, la césure d'une noire (♩) qui est à la fin lui donne une couleur particulière. Pour le bien apprécier, nous mettons ici la musique d'une chanson très pimpante du grand compositeur turc Dédé Effendi :

Chant turc.

Mode : Raste. — Rythme : Yuruk-Sémaï (3e forme). — Musique de Dédé Effendi.



Traduction :

C'est ton visage qui éclaire le monde! cette âme et ce corps, je les sacrifie pour toi; Pourquoi ai-je de grands soucis de toi? Est-ce que cela vient de toi, ou de moi, de mon cœur? Je n'en sais rien, ah!

VI. — RYTHME DÉVRI-HINDI OU CHARKI-DUYÉGUI

Voici un rythme qui est très original. Si nous voulons employer la langue des anciens pour l'expliquer, nous dirons qu'il est fait de l'adjonction d'un pyrrhique (♩♩♩) et d'un spondée (♩ ♩). On l'écrit sous cette forme :

$\frac{7}{8}$ d t t d t
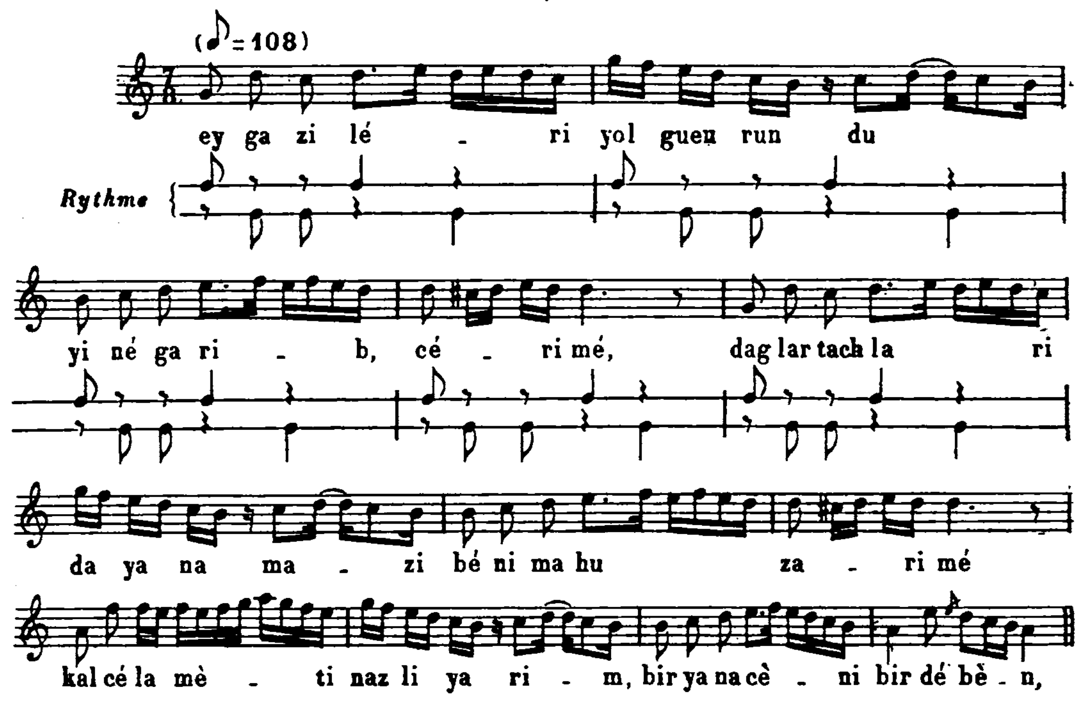
C'est un rythme très ancien : on n'en connaît pas l'inventeur. Il est venu probablement de l'Inde, comme le prouve son nom *Dévri-Hindi,* « cycle indien ».

L'exemple qui suit est aussi un chant ancien dont

on ne connaît pas le compositeur; il s'appelle *Ey-gaziler*, « O guerriers! » Lorsque les troupes turques partent pour la guerre, il est d'usage de chanter cette émouvante mélodie, dont l'effet est vraiment grandiose. Quand les voix des soldats, accompagnées par les fanfares militaires, entonnent ce chant, c'est un moment d'enthousiasme, et les assistants ne peuvent retenir leurs larmes. On me permettra de citer à ce propos un souvenir personnel : c'était au commencement de la guerre turco-grecque de 1896; j'assistais, dans la gare de Constantinople, au départ d'une division. *Ey-gaziler!* commença, et j'étais tellement électrisé que je ne me souviens pas d'avoir jamais éprouvé une pareille impression. On peut dire que ce chant est pour les Turcs ce que la *Marseillaise* est pour les Français. Le voici :

Chant militaire des Turcs, partant pour la guerre.

Mode : **Isfahan.** — Rythme : **Dévri-Hindi.**



Traduction :

O guerriers! le signal du départ résonne de nouveau dans ma pauvre tête; les montagnes et les pierres ne peuvent supporter mes gémissements; Restons en sûreté, ma bien-aimée, toi ici et moi là!

VII. — Rythme aghir dévri-hindi
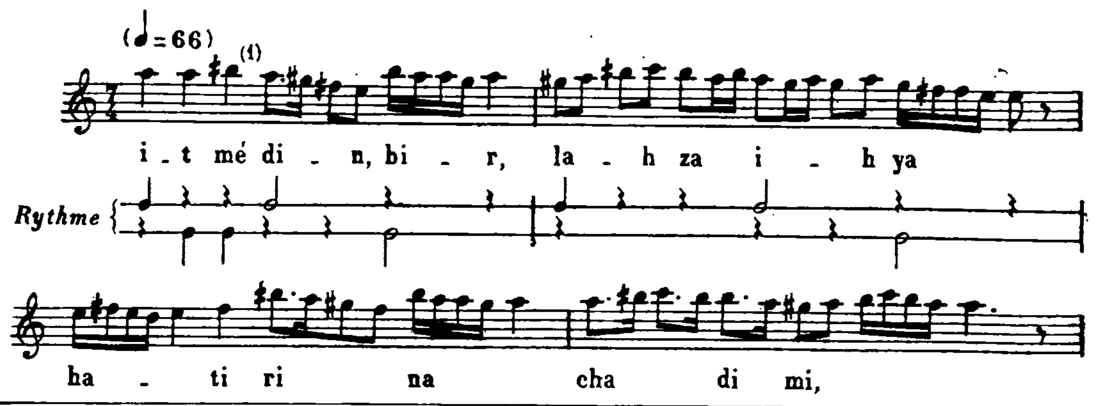
Ce n'est autre chose que le rythme précédent; mais comme il est très lent et comme, par conséquent, ses temps constitutifs sont chargés de notes, il s'écrit ainsi :

7/4 d t t d t
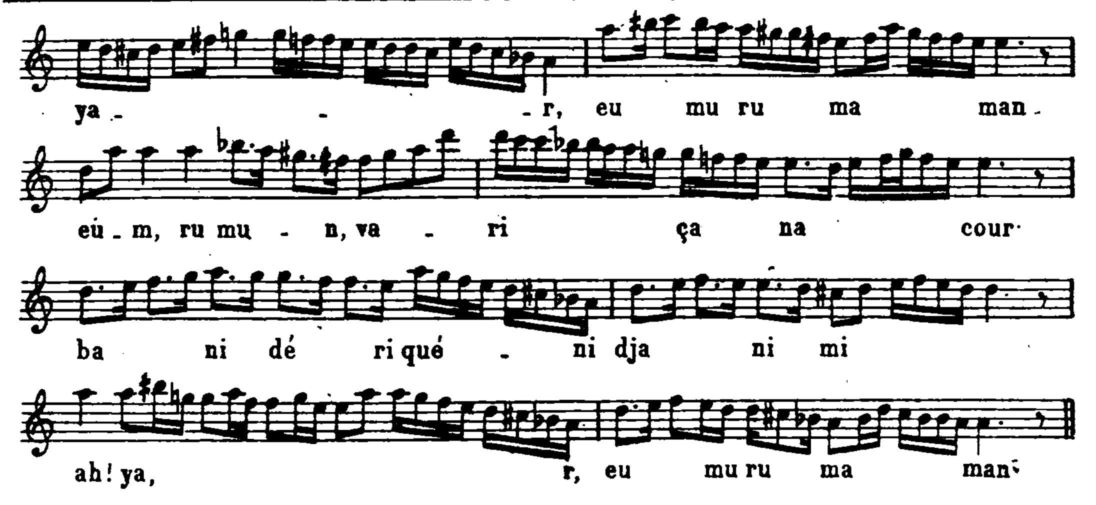
Cependant, l'effet pratique de cette lenteur sur la mélodie est tellement caractéristique que, pour mieux en faire juger, nous mettons ici une des plus célèbres chansons de la musique classique turque :

Chant turc.

Mode : **Chéhinaz.** — Rythme : **Aghir Dévri-Hindi.** — Musique de **Délial Zadé.**



1. Les *si‡* et *fa‡* (avec un demi-dièse) qui se rencontrent dans ce morceau signifient qu'ils sont élevés d'un comma de Pythagore; sur les instruments tempérés, il faut les jouer comme un *si♮* et *fa♮*.



Traduction :

Tu n'as pas un moment pensé à me faire plaisir malgré mon état d'affliction, ma vie! mon aimée, hélas! Et cependant je suis toujours prêt à sacrifier mon âme pour toi! Je t'ai servi de flambeau, les rayons de mon cœur brûlant devant toi; Tandis que toi, tu as laissé brûler ma poitrine couverte de plaies et tu as fait sécher mon sang!

VIII. — RYTHME MANDRA

Le nom de *mandra,* qui signifie en turc « la bergerie », a été donné à ce rythme curieux, parce que les bergers de la Turquie d'Europe, qui sont pour la plupart des Bulgares, font particulièrement usage de ce rythme dans leurs danses, qu'ils accompagnent toujours des sons d'une sorte de musette. Voici le rythme dit *mandra :*

7/16 d d t d t
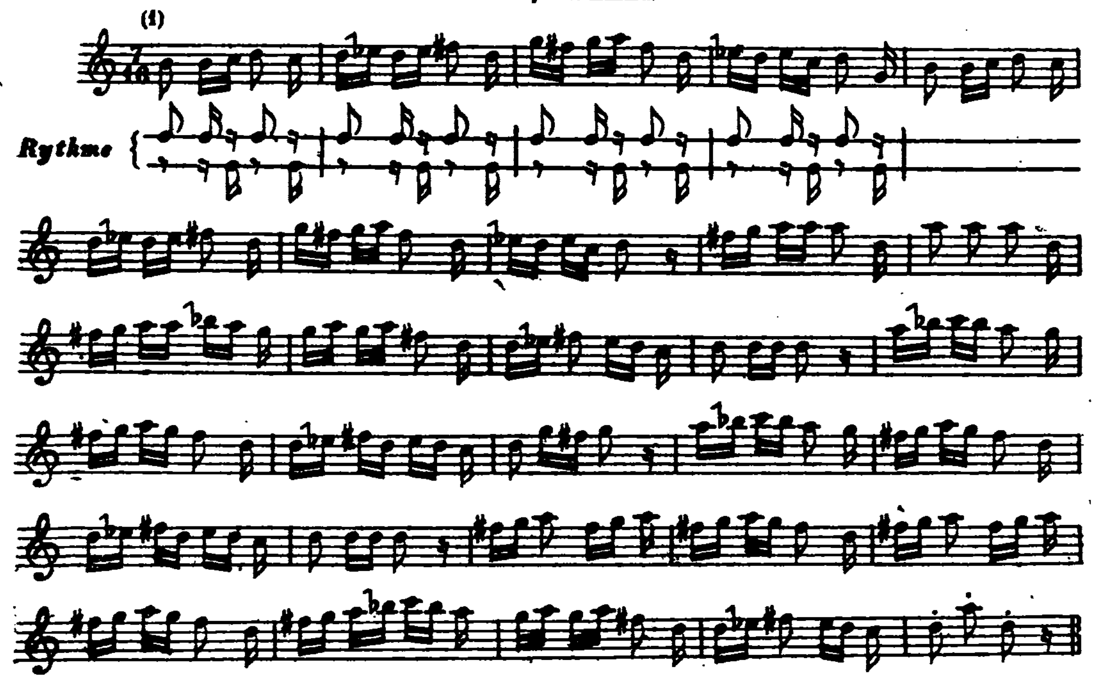
Les musiciens turcs qui avaient essayé d'écrire des airs de danse dans ce rythme, s'étaient trompés en le transcrivant dans la mesure à 2/4, croyant que les temps constitutifs en étaient ainsi disposés :

2/4 d d t d t

Par des recherches minutieuses, nous avons pu constater que le véritable rythme *mandra,* employé par les danseurs bulgares, était sûrement en 7/16. Nous reproduisons un de leurs airs de danse les plus estimés :

Air de danse.

Dans le rythme mandra.



1. J'ai voulu, comme pour les autres morceaux, préciser le mouvement de cet air; mais j'ai constaté que le mouvement le plus rapide du métronome de Maëlzel, qui est 208, se trouve encore trop lent pour chaque *double croche* de cet air; cependant, j'ai mesuré le temps qui s'écoule pendant l'exécution d'une mesure de 7/16 de ce morceau; ce temps était égal au chiffre 42 du métronome; si on met le balancier sur le chiffre 42, et si pendant un *tic* du métronome, on exécute une mesure, on est alors dans le vrai mouvement du rythme *mandra.*

IX. — RYTHME KATICOFTI
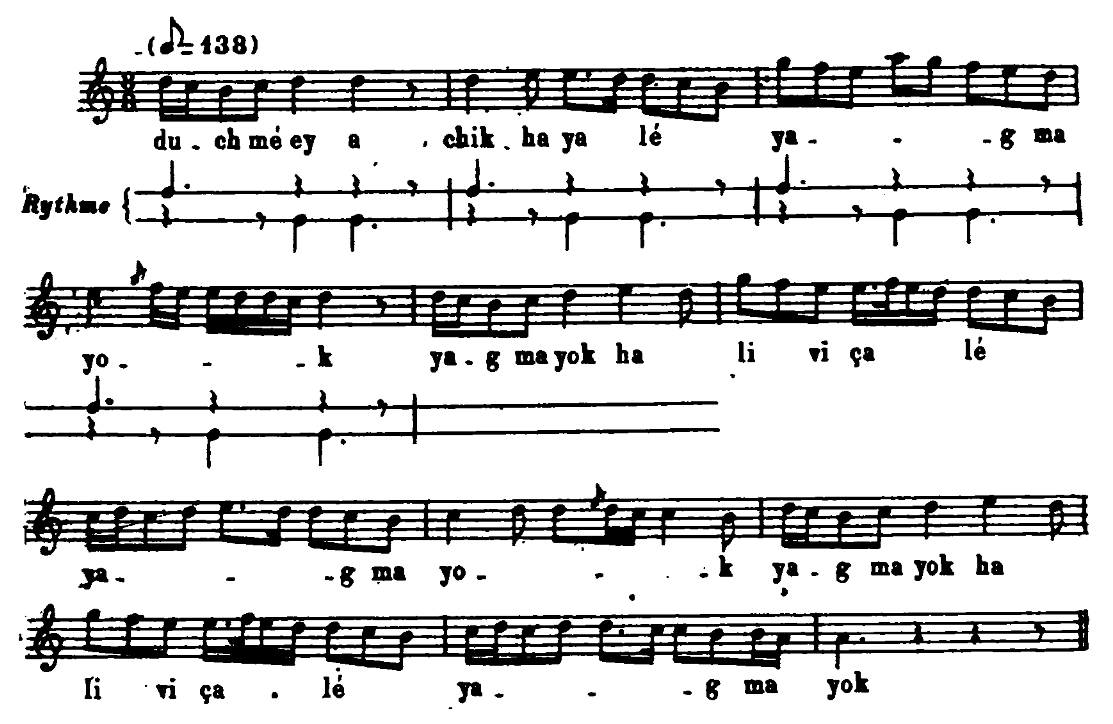
C'est aussi un rythme inventé et employé pour la première fois il y a une cinquantaine d'années, dans la musique turque, comme le rythme *Sureyya*, par Hadji Arif Bey; sa forme est la suivante :

8/8 d t t

Voici une chanson classique composée par l'inventeur lui-même de ce rythme :

Chant turc.

Mode : Isfahan. — Rythme : Katicofti. — Musique de Hadji Arif Bey.



Traduction :

Ne tombe pas, ô amoureux, en illusion; Désillusionne-toi, pas d'union; Ne pousse pas des gémissements en vain, Désillusionne-toi, pas d'union !

X. — RYTHME DUYEK (2e FORME)
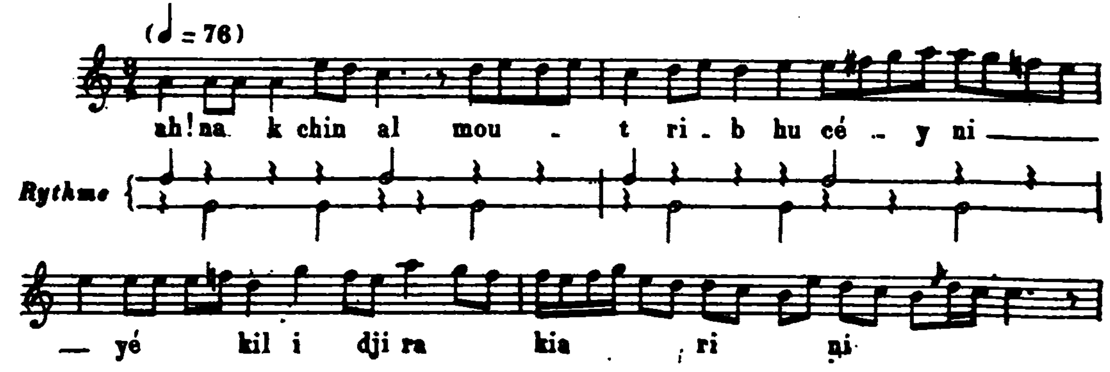
C'est un des rythmes les plus employés de la musique turque; nous en avons déjà parlé plus haut, et, pour cette raison, nous nous contenterons ici de donner sa forme lente, qui s'écrit ainsi :

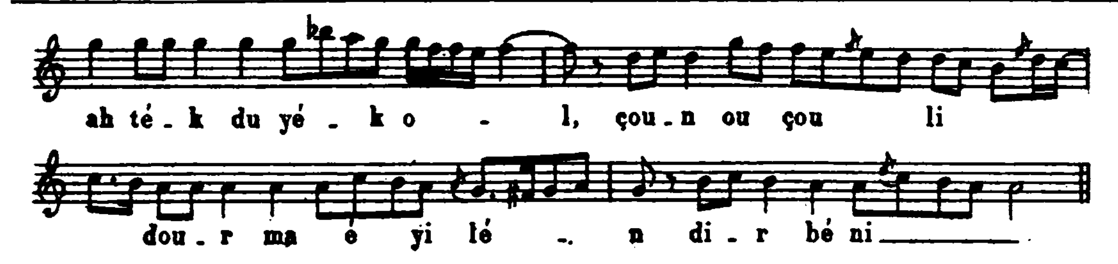
8/4 d t t d t

Le morceau suivant, que nous avons choisi comme un des plus caractéristiques de ce rythme, est tiré d'une composition classique fort longue et tout à fait inédite, même pour les musiciens turcs, nommée « Kiari-Natik »; cette composition est très curieuse : dans chacun des trente vers sur lesquels elle est écrite, on cite à la fois le nom d'un mode musical et celui d'un rythme, et la musique qui y est adaptée exécute en même temps ce mode et ce rythme; c'est pour cette raison qu'on l'a nommé Kiari-Natik, qui signifie *œuvre parlante*. Voici le morceau dont il s'agit :

Kiari-Natik.

Mode : Husséyni. — Rythme : Duyek (2e forme). — Musique de Hatib Zadé.





Traduction :

O musicien! change la tonalité de ton morceau dans le mode Huséyni; que ton rythme soit le Duyek, ne t'arrête pas et divertis-moi!

XI. — RYTHME TCHIFTÉ-DUYEK
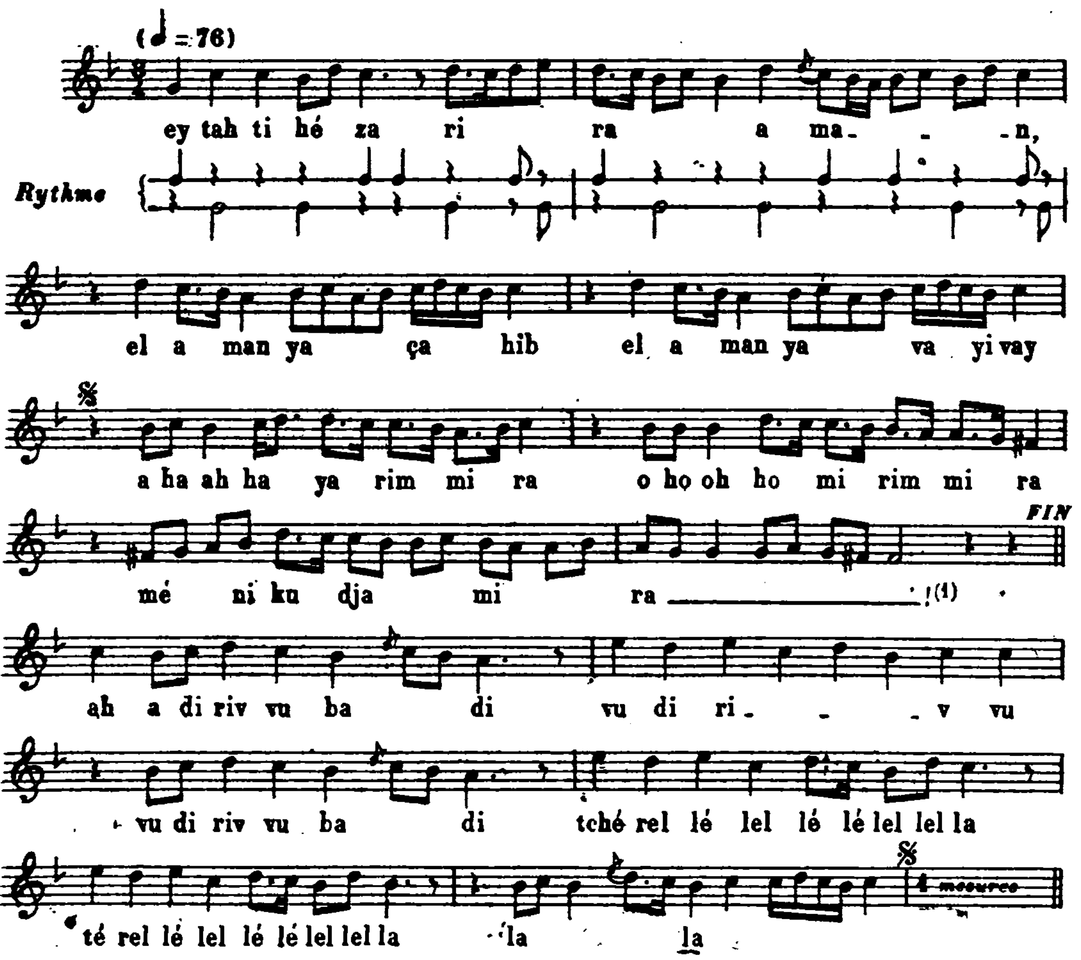
Ce rythme, qui peut être considéré comme une variété du rythme précédent *Duyek*, est cependant d'une allure beaucoup plus caractéristique, et dans les anciennes compositions des Turcs, il est employé de préférence au Duyek (2e forme), à qui on donne aussi le nom *Sadé Duyek* (*Duyek simple*). La forme de *Tchifté-Duyek* est celle-ci :

$\frac{8}{4}$ d t t d d t d t

Nous donnons ci-dessous une composition traditionnelle conservée chez les Turcs, qui la tiennent des musiciens indiens, auxquels ils ont beaucoup emprunté, dans les siècles précédents; elle est complètement inédite en Turquie, et les rares amateurs qui la possèdent la conservent jalousement. Je dois ici exprimer ma reconnaissance à mon ancien ami Ahmed Avni Bey, sous-chef de l'exploitation au ministère des postes, des télégraphes et des téléphones, qui a bien voulu me chanter ce morceau précieux pour que je puisse le transcrire. Cette composition s'appelle *Nakich,* qui signifie *ornement :*

Le Nakich.

Mode : **Besté-Nighiar.** — Rythme : **Tchifté Duyek.**



1. Nous ne pouvons pas traduire les paroles; elles doivent être écrites en langue indienne nommée *Ourdou.*

XII. — RYTHME AKÇAK
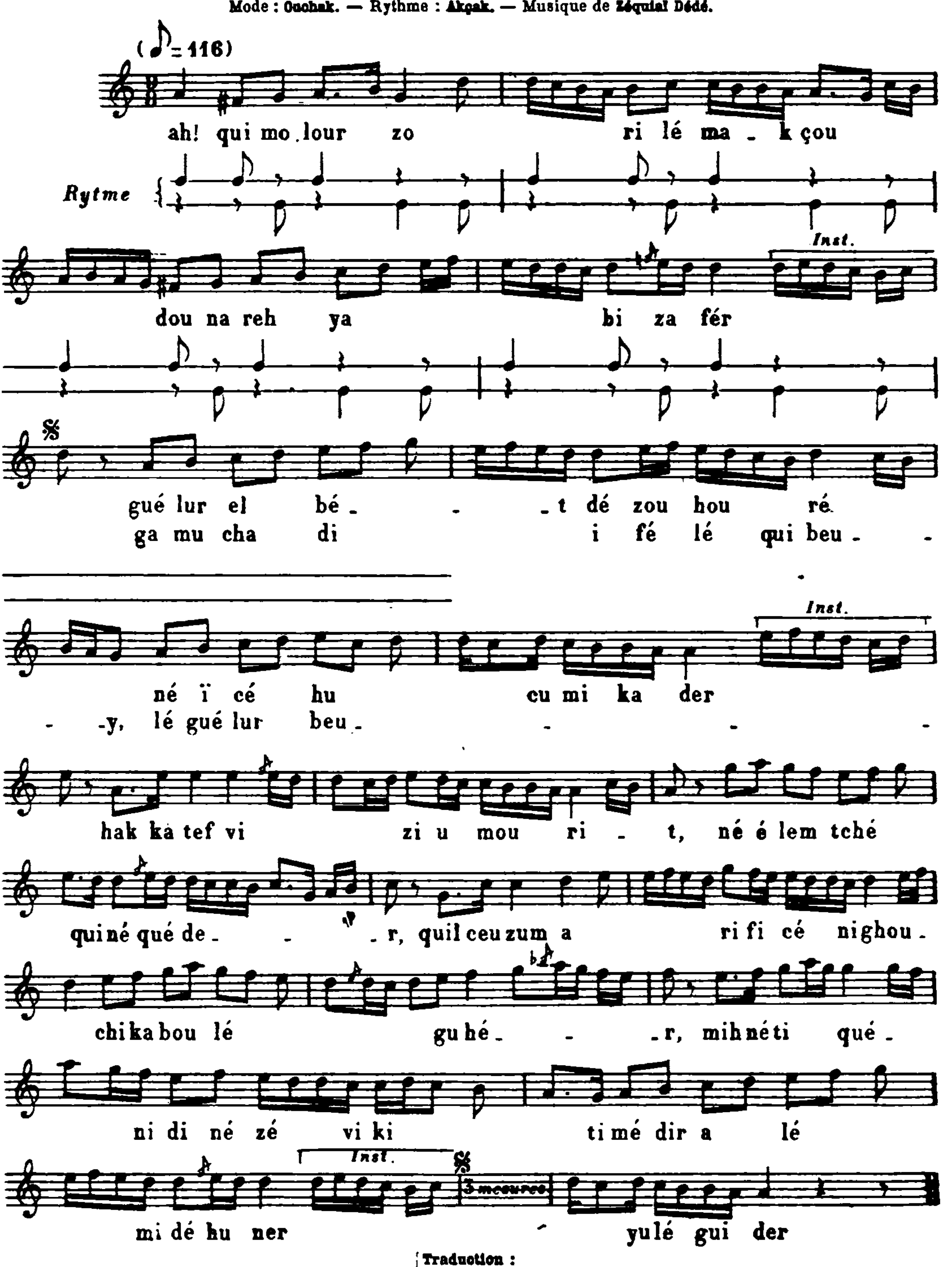
C'est un rythme tout à fait oriental et très usité dans les chansons turques ; il est composé d'un choriambe et d'un trochée :

9/8 d d t d t t

On voit que ce rythme, quoique écrit dans la mesure de 9/8, n'a aucune ressemblance, au point de vue purement rythmique, avec la mesure de 9/8 de la musique européenne, comme on en jugera d'ailleurs par le morceau suivant, qui est l'œuvre très goûtée du célèbre compositeur turc feu Zéquiaï Dédé, mon professeur de musique vocale. Voici la chanson dont il s'agit :

Chant turc.

Mode : Ouchak. — Rythme : Akçak. — Musique de Zéquiaï Dédé.



Traduction :

Vous qui avez essayé d'atteindre vos buts par la force! Il faut savoir que tôt ou tard la fatalité doit arriver; laisse tes affaires à Dieu et ne t'inquiète jamais; écoute ma parole avec l'oreille de l'obéissance si tu es sage; c'est une vérité de prendre goût aux malheurs d'ici-bas; la joie et les afflictions de ce monde viennent et vont ainsi!

XIII. — RYTHME SOFIAN (2e FORME)
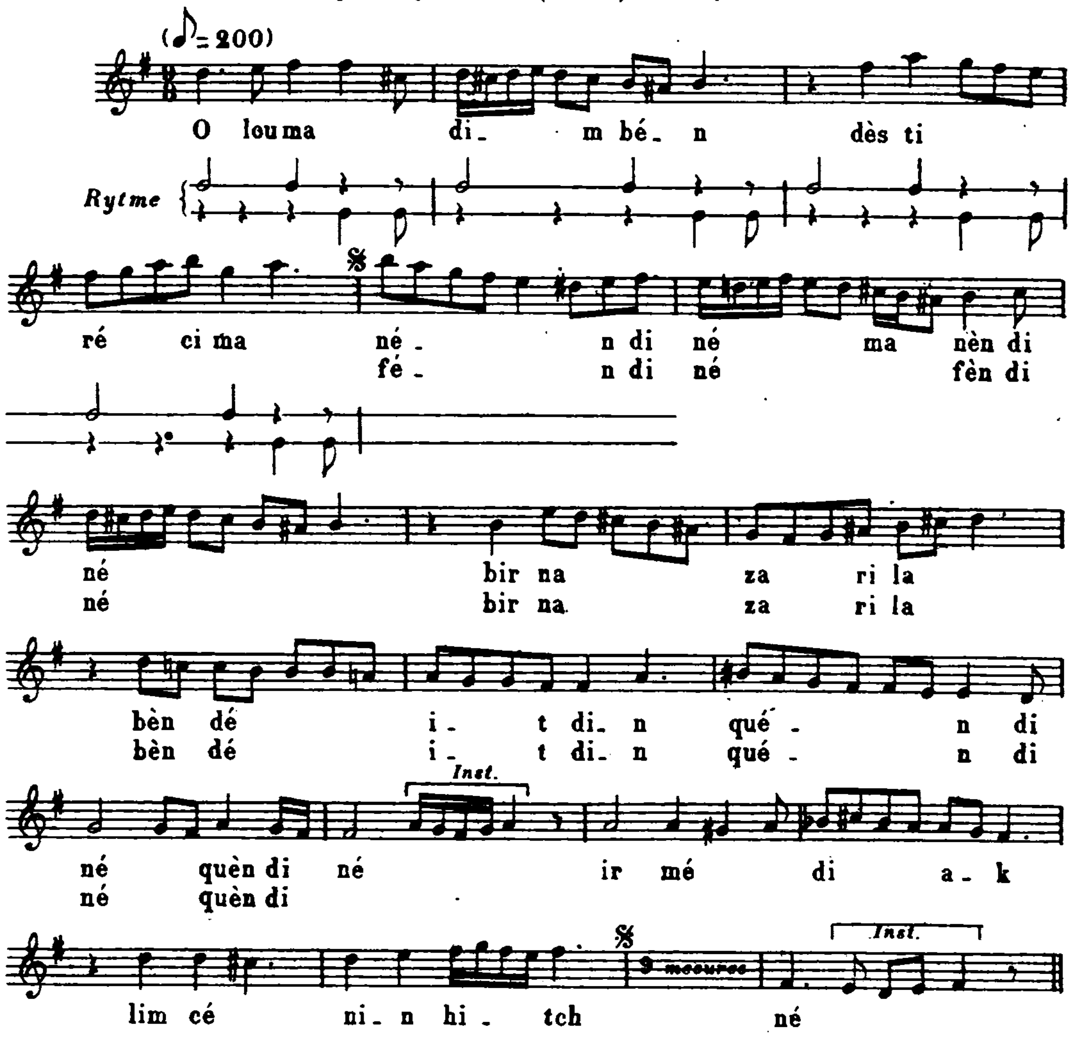
Entre le rythme précédent, nommé *Akçak,* et le *Sofian* (2e forme), la différence est délicate, puisque celui-ci aussi s'écrit en 9/8 :

9/8 d d t t

La disposition ci-dessus des durées des notes et des temps forts et faibles exerce une influence très sensible sur l'allure du morceau qui sera composé dans le rythme *Sofian* (2e forme), et cela assure une différence bien nette entre les deux rythmes ; on peut avoir une idée suffisante de ce que nous avançons en comparant le morceau suivant avec celui qui le précède :

Chant turc.

Mode : **Férahnaque.** — Rythme : **Sofian** (2e forme). — Musique de **Délial Zadé.**



Traduction :

Je n'ai jamais rencontré semblable à toi ; avec un seul regard, tu m'as fait ton serviteur ;
Je ne suis pas capable de deviner ton maléfice ; avec un seul regard tu m'as fait ton serviteur.

XIV. — RYTHME EVFER

Ce rythme est très peu employé dans la musique mondaine des Turcs : il se rencontre plus spécialement dans les compositions mystiques que les derviches tourneurs exécutent pendant leur danse religieuse. Voyons d'abord la forme de ce rythme noble, auquel on donne aussi le nom *Mevlévi evféri* (Evfer des Mevlévis) :

9/4 d d t d t t

Le morceau ci-dessous, que nous donnons comme échantillon de la musique composée dans ce rythme, est tiré d'un *Aïin* dans le mode *Souzidil,* de mon professeur de chant feu Zéquiaï Dédé. Le mot *Aïin,* qui signifie « usage, coutume, rite », est le nom donné aux grandes compositions qui sont écrites pour être exécutées pendant la danse des Mevlévis ; le morceau suivant en est la 4e période, qui forme en même temps le finale :

ᶜAlin.

Mode : **Souzidil.** — Rythme : **Evfer.** — Musique de **Zéquiaï Dédé.**

(1) (♩= 108)

A hi, soul ta ni mé ni

Rythme

ni soul ta ni mé ni

a - hi é ni dé ri di lu djà

djà n, i ma ni mé nı

ni dé ri mé n bi dé mi

a hi mé ni zi n dé ché vè - m

vé m yek djà n tchi ché vè - d

vé - d sad dja ni mé ni

Traduction :

Ah! sultan bien-aimé! sultan bien-aimé! ah! religion de mon cœur et de mon âme! ah! que me sert la vie? que me sert mon âme? ah! puisque cent fois tu vaux mon cœur, mon âme!

XV. — RYTHME AGHIR AKÇAK
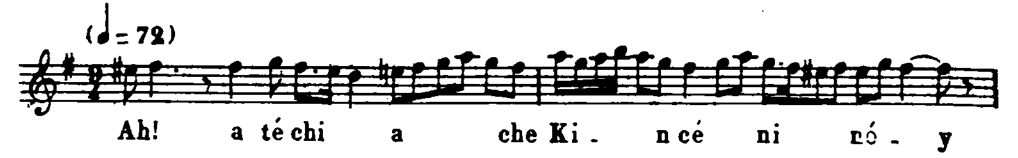
C'est essentiellement le rythme expliqué plus haut sous le nom *akçak*; mais comme il est beaucoup plus lent, on a ajouté le mot *aghir*, qui signifie aussi « lent », et par conséquent, on l'écrit sous cette forme :



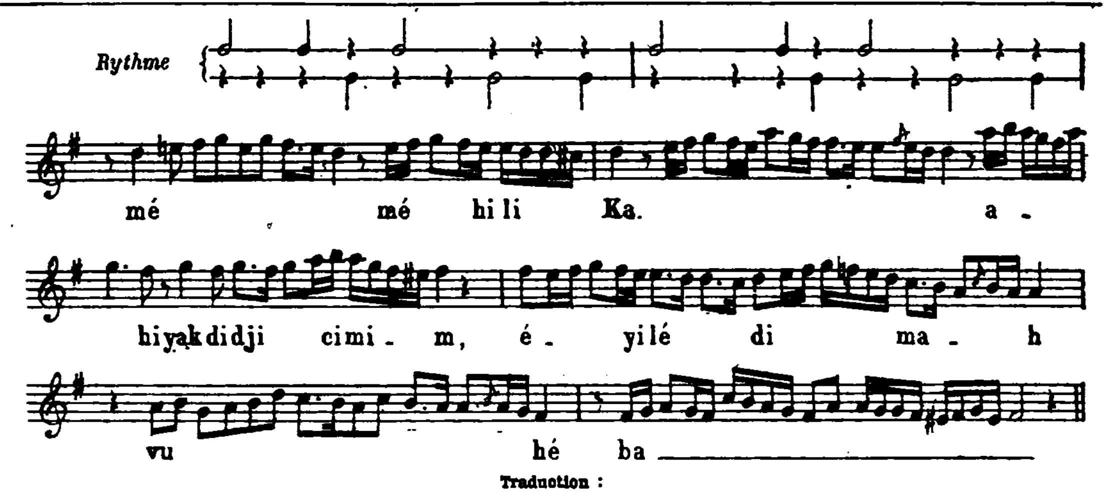
En étudiant le morceau suivant, on aura une idée du résultat pratique obtenu par le ralentissement du rythme 9/8 en 9/4 :

Chant turc.

Mode : **Evidj.** — Rythme : **Aghir Akçak.** — Musique de **Rifat Bey.**



1. Dans ce morceau, entre les *mi* et les *fa*♮ il y a constamment l'intervalle qu'on appelle apotome; c'est pour cela qu'à l'armature les *fa* sont précédés d'un demi-dièse, qui signifie qu'ils sont plus aigus d'un comma de Pythagore; à l'état ordinaire, on sait qu'entre *mi* et *fa*♮, il y a l'intervalle qu'on appelle limma. Cependant sur le piano il faut les jouer comme *fa*♮.



Traduction :

Le feu de ton amour, ô ma bien-aimée qui as la face semblable à la pleine lune, a brûlé mon corps et l'a jeté au vent; toute ma patience a été perdue; il est impossible de ne pas s'enflammer à ton feu, ô ma bien-aimée! Et cependant, ce feu a brûlé mon corps et l'a jeté au vent.

XVI. — RYTHME DJOURDJOUNA

Voici un rythme très original; il est généralement employé dans les danses populaires de certaines provinces de l'Asie Mineure, habitées par les Kurdes et les Arméniens. Sa forme véritable est celle-ci :

$\frac{10}{16}$ d d t d t t

Pierre Aubry n'a pas bien saisi[1] ce rythme et l'a confondu avec le rythme nommé *Yuruk-Sémai*. En outre, il a dénaturé le *Yuruk-Sémaï*, qui est :

$\frac{6}{8}$ d t t d t

comme nous l'avons vu plus haut, en le mettant sous cette forme :
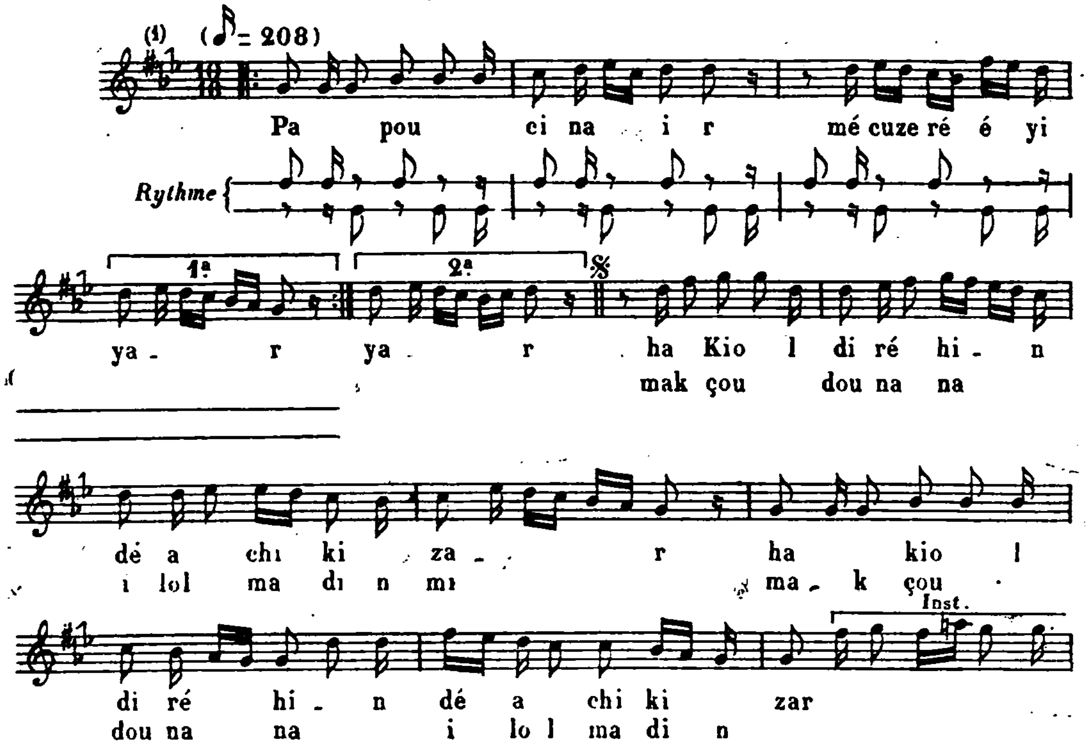
$\frac{6}{8}$ d d t d t

Les Turcs et les Arméniens, à qui P. Aubry aurait demandé les rythmes turcs insérés dans son ouvrage, n'ont jamais eu de rythme présentant la forme curieuse ci-dessus.
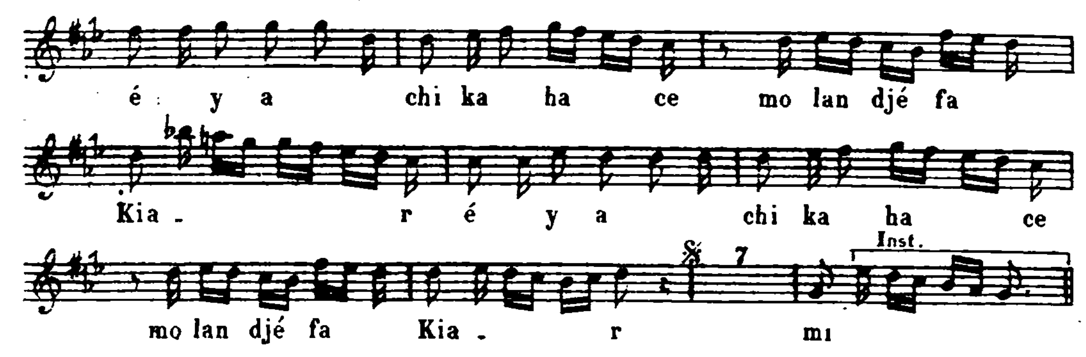
A cette occasion, nous rappelons que le *Djourdjouna* est un rythme digne d'attirer l'attention des compositeurs occidentaux, auxquels il peut procurer de nouvelles ressources.

Chant turc.

Mode : Souzinaque. — Rythme : Djourdjouna. — Musique de Hadji Arif Bey.



1. Cf. *le Rythme tonique dans la poésie liturgique*, etc., p. 44.



Traduction :

Pour pouvoir réussir à baiser tes pieds, ô mon aimée! ton amoureux à force de pleurer est devenu poussière sur ton chemin, ô vexatrice! es-tu l'ennemie de ton amoureux? Est-ce que tu es parvenue ainsi à ton but?

XVII. — RYTHME AKÇAK-SÉMAÏ
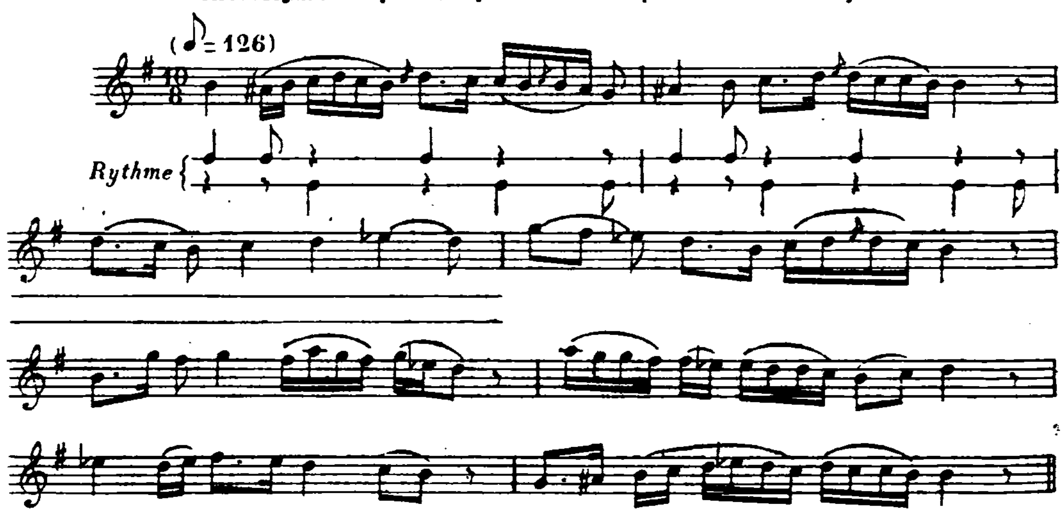
Théoriquement, c'est le même rythme que le *Djourdjouna*, avec cette différence que *Akçak-Sémaï* est deux fois plus lent; mais, en pratique, l'effet de ces deux rythmes est tellement différent que, même les musiciens turcs qui jouent et qui chantent selon l'ancien système, sans connaître la notation musicale, ne voient aucune ressemblance entre eux :

$\frac{10}{8}$ d d t d t t

Comme spécimen de ce rythme, je ne saurais choisir un morceau plus caractéristique que celui qu'a composé mon cher ami H. Saad-ed-din Bey et qui est publié dans le nº 13 du *Chehbal* (Illustration ottomane) du 1/14 octobre 1909; nous sommes obligé, par suite du manque de place, de reproduire seulement la première partie de cette remarquable composition :

Saz Sémaïci.

Mode : **Séghiah**. — Rythme : **Akçak-Sémaï**. — Musique de **H. Saad-ed-din Bey**.



XVIII. — RYTHME AGHIR AKÇAK-SÉMAÏ

C'est le même rythme que le précédent, mais d'une lenteur beaucoup plus sensible; aussi l'écrit-on comme il suit :

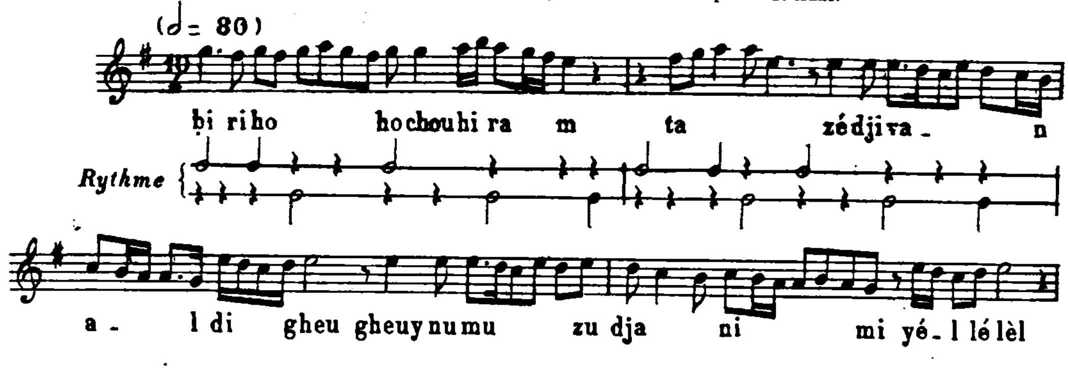
$\frac{10}{4}$ d d t d t t
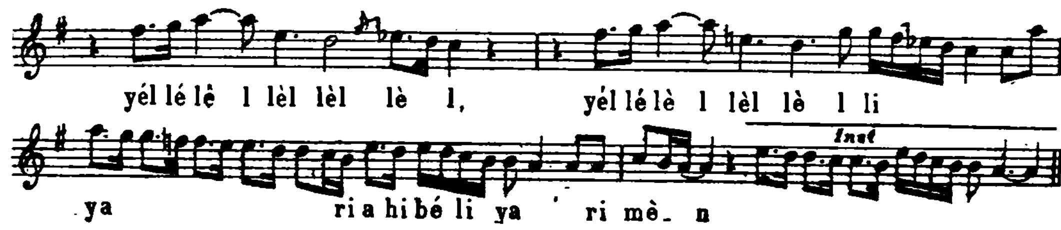
Si on compare le morceau suivant avec celui qui le précède, on peut reconnaître pourquoi les compositeurs turcs ont considéré ces deux rythmes comme distincts l'un de l'autre :

1. Chaque temps de ce rythme qui vaut une double croche est plus rapide que le degré 206 du métronome; comme ce degré indique au métronome la vitesse la plus grande, nous sommes obligé de le marquer. Nous rappelons cependant que le morceau précédent doit être joué encore plus vite.

Chant turc.

Mode : Gulizar. — Rythme : Aghir Aksak-Sémai. — Musique de T. Isaac.





Traduction :

Je suis épris d'une jeune fille qui marche avec fierté; je suis tombé, en pensant à ses cheveux, comme dans un piège; yèl lè lèl yè lè lèl... etc.

XIX. — RYTHME FAHTÉ
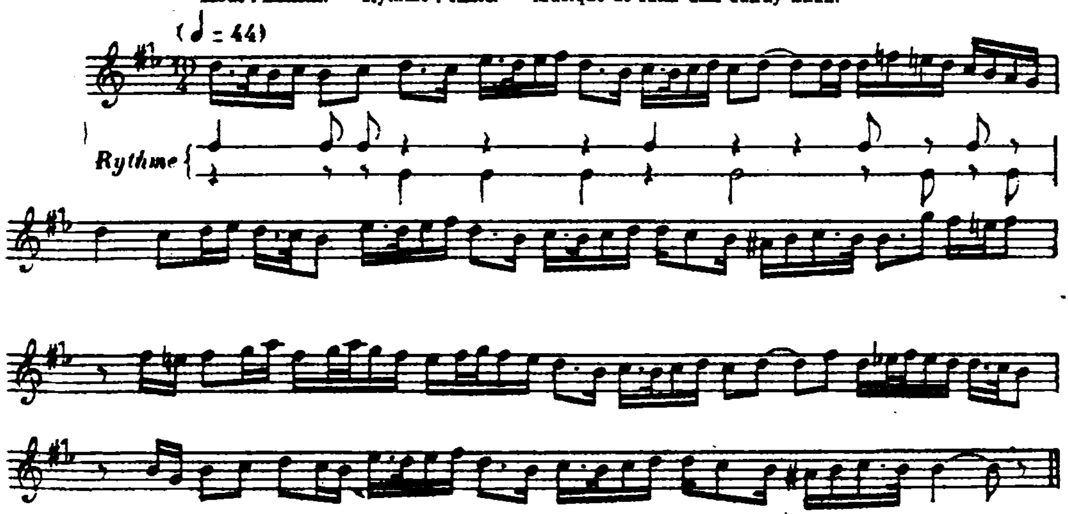
Le mot *Fahté* vient de *Fahti,* qui signifie en persan l'oiseau qu'on appelle la tourterelle. D'après les anciens traités persans, ce rythme serait établi en imitant le chant de cet oiseau. Cependant, entre le rythme de ce nom chez les Persans et celui des Turcs il y a une grande différence; celui des Turcs a la forme ci-contre :



Le morceau suivant, fort estimé des Turcs, est la première partie d'une œuvre classique due à l'un des Khans de la Crimée, nommé Gazi-Guiray Khan, qui régna depuis 1587 jusqu'à 1607, lorsque ce pays était sous la domination des Turcs.

Péchrev.

Mode : Huzzam. — Rythme : Fahté. — Musique de Tatar Gazi-Guiray Khan.



XX. — RYTHME LENK-FAHTÉ
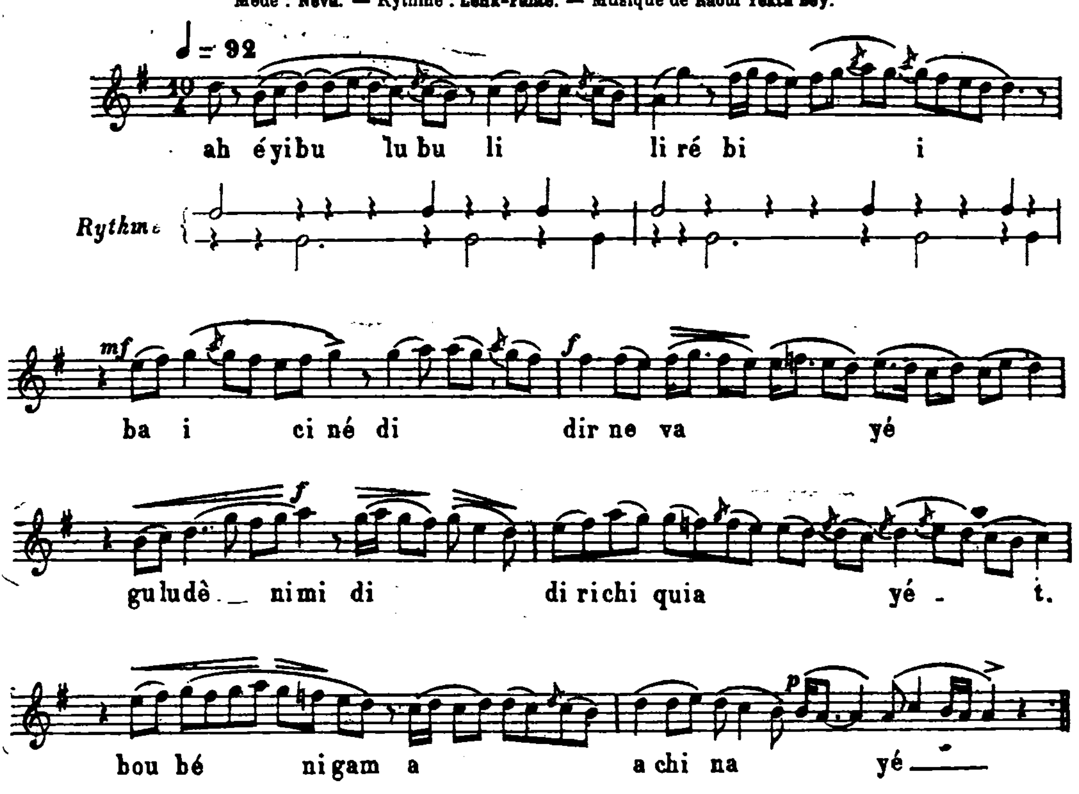
Ce rythme a une allure très curieuse; aussi l'a-t-on surnommé *lenk,* qui signifie *boiteux*. Voyons d'abord la forme de ce rythme :

10/4 d t d t d t

En effet, après le tek qui dure une blanche pointée (𝅗𝅥.), l'arrivée d'une noire (♩), relativement trop courte, donne à ce rythme une espèce de claudication, qui est toutefois très bien ordonnée dans son ensemble, comme on va en juger par le morceau suivant :

Nakisch.

Mode : **Néva.** — Rythme : **Leuk-Fahté.** — Musique de **Raouf Yekta Bey.**



Traduction :

O rossignol printanier! quelle est la cause de tes chansons?
Est-ce la rose qui t'oblige à m'adresser des plaintes, à moi qui suis ami des chagrins?

XXI. — RYTHME FRENK-TCHINE

Avant de donner les explications historiques concernant ce rythme, écrivons d'abord sa forme usuelle :

12/4 d d d d d t d t d t d t

Frenk est le nom donné par les Orientaux aux Européens en général : « franc », et *tchine* est une particule persane employée dans des mots composés et qui signifie « qui recueille ». Or le nom de ce rythme montre qu'il est emprunté aux Européens; mais comment? Je me suis adressé aux vieux professeurs de musique turcs pour en connaître la raison. Un seul d'entre eux, mon professeur de musique vocale, Zéquiaï Dédé, m'a raconté une histoire que je reproduis ici :

Sous le règne du sultan Soliman, une compagnie de célèbres musiciens français était venue pour la première fois à Constantinople. Le sultan, amateur de musique, voulut l'entendre; pendant le concert, ces musiciens exécutèrent un morceau à trois temps bien rythmé, dont le motif, de temps en temps renouvelé, était de cette forme :

Elle attira l'attention du sultan, qui ordonna aux musiciens du Palais de bien retenir ce rythme « à la franc », et de composer des airs dans ce rythme. Un des musiciens turcs, dont on ne connaît pas le nom, s'inspirant de l'œuvre exécutée par les artistes français, constitua un rythme auquel il donna le nom de *Frenk-tchine*, et composa dans ce rythme plusieurs morceaux qui plurent beaucoup au sultan.

Lorsque j'ai entendu cette histoire, je n'ai pas cru tout d'abord à son authenticité. Quelques années après, j'ai lu dans un ouvrage que je possède la curieuse anecdote qui suit :

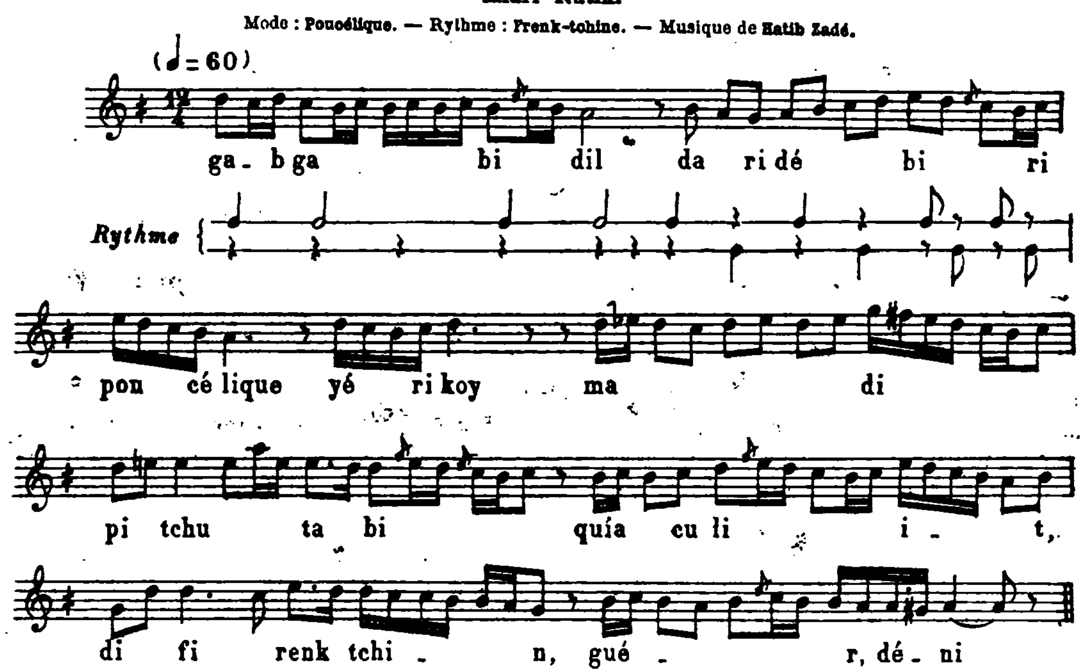
« François Ier, en 1543, envoya à Soliman Ier un corps de musiciens, les plus habiles qu'il y eût alors en France, croyant lui faire grand plaisir; ce prince les fit jouer plusieurs fois devant lui, leur fit beaucoup de compliments, les combla même de présents; mais il leur enjoignit, sous peine de la vie, de sortir de ses Etats dans le plus court délai. Après les avoir entendus, il s'était senti tellement ému, qu'il avait craint qu'une pareille musique parvînt à énerver son âme guerrière et produisît le même effet sur son peuple[1]. »

Après la lecture de ce passage, j'ai cru à l'histoire racontée par mon professeur. Je ne sais si les musiciens français modernes trouveront quelques traces de leurs anciens airs exécutés devant Soliman Ier dans l'œuvre classique que nous donnons ci-dessous :

1. Cf. *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne*, par Olivier Aubert, Paris, 1827, page 23.

Kiari-Natik.

Mode : **Pouçélique.** — Rythme : **Frenk-tchine.** — Musique de **Hatib Zadé.**



Traduction :

Sur le double menton de mon aimée il ne reste plus de place pour le baiser; ses cheveux bouclés l'ont rendue si pareille à la franque!

XXII. — RYTHME TCHENBER

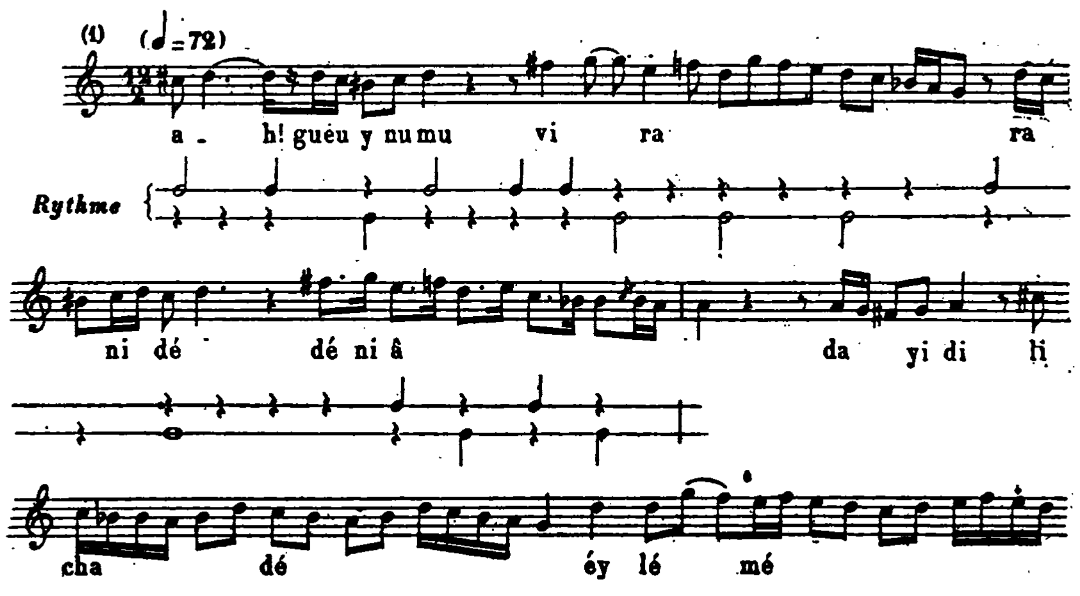
C'est un rythme emprunté aux anciens Persans. Cependant les Turcs modernes y ont apporté quelques modifications et l'ont employé sous cette forme :

12/2 d d t d d d t t t d t d t d t

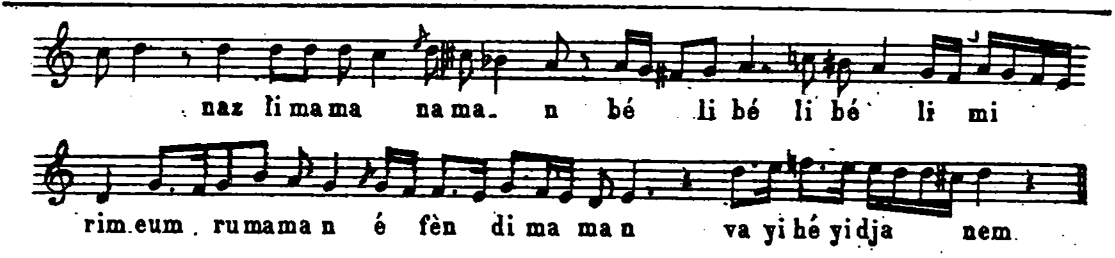
On ne sait pas pourquoi on a donné le nom de *tchenber*, qui signifie *cercle*, à ce rythme, dont voici un morceau qui caractérise mieux son allure :

Murabba.

Mode : **Hidjaz-achiran.** — Rythme : **Tchenber.** — Musique de **Zéquial Dédé.**



1. Ici, il faudrait donner la valeur métronomique d'une blanche qui est l'unité de ce rythme; mais comme le métronome ne comporte pas de degré plus lent que 40, et qu'il faut ici 36, nous sommes obligé d'indiquer la valeur de la noire dans ce mouvement : (♩= 72) signifie (𝅗𝅥= 36).



XXII[bis]. — RYTHME AGHIR TCHENBER

Comme son nom le désigne, *Aghir Tchenber*, « Tchenber lent », n'est autre que le Tchenber précédent, mais dans un mouvement beaucoup plus lent qu'on est obligé d'écrire sous cette forme :

$\frac{12}{1}$

Par suite de la lenteur excessive de chaque battement qu'on écrit avec une ronde, les musiciens turcs considèrent comme très difficile de composer un morceau dans ce rythme; celui d'entre eux qui réussit à en composer un est rangé parmi les plus habiles compositeurs.

Murabba.

Mode : Evidj. — Rythme : Aghir Tchenber. — Musique de Raouf Yekta Bey.

(𝅗𝅥 = 40)

a . h! hal ka i zu - l,

Rythme

fi fi ci

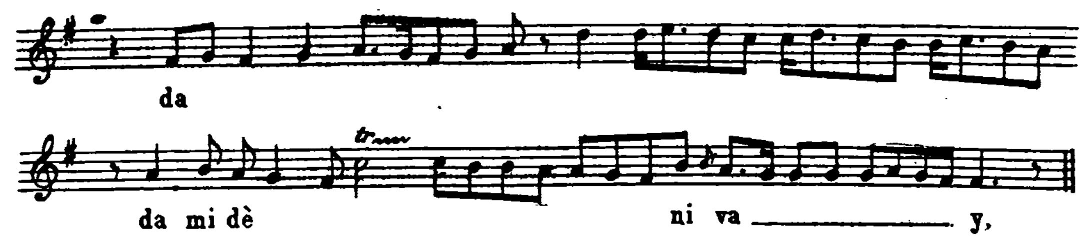
ya hi

fa - r, co lou nouma . z,

da da

da mi dé n, en muru mu dja ni ma

ma nama- n, far colou noma . z,



Traduction :

Les boucles de ses cheveux noirs, qui sont tombés sur son visage parsemé de grains de beauté, ressemblent à un piège dans lequel se trouvent des grains pour attirer les oiseaux ; de même, autour de ses cheveux, il y a beaucoup d'amoureux attirés par cet élégant piège !

XXIII. — RYTHME CHARKI DÉVRI-RÉVANI
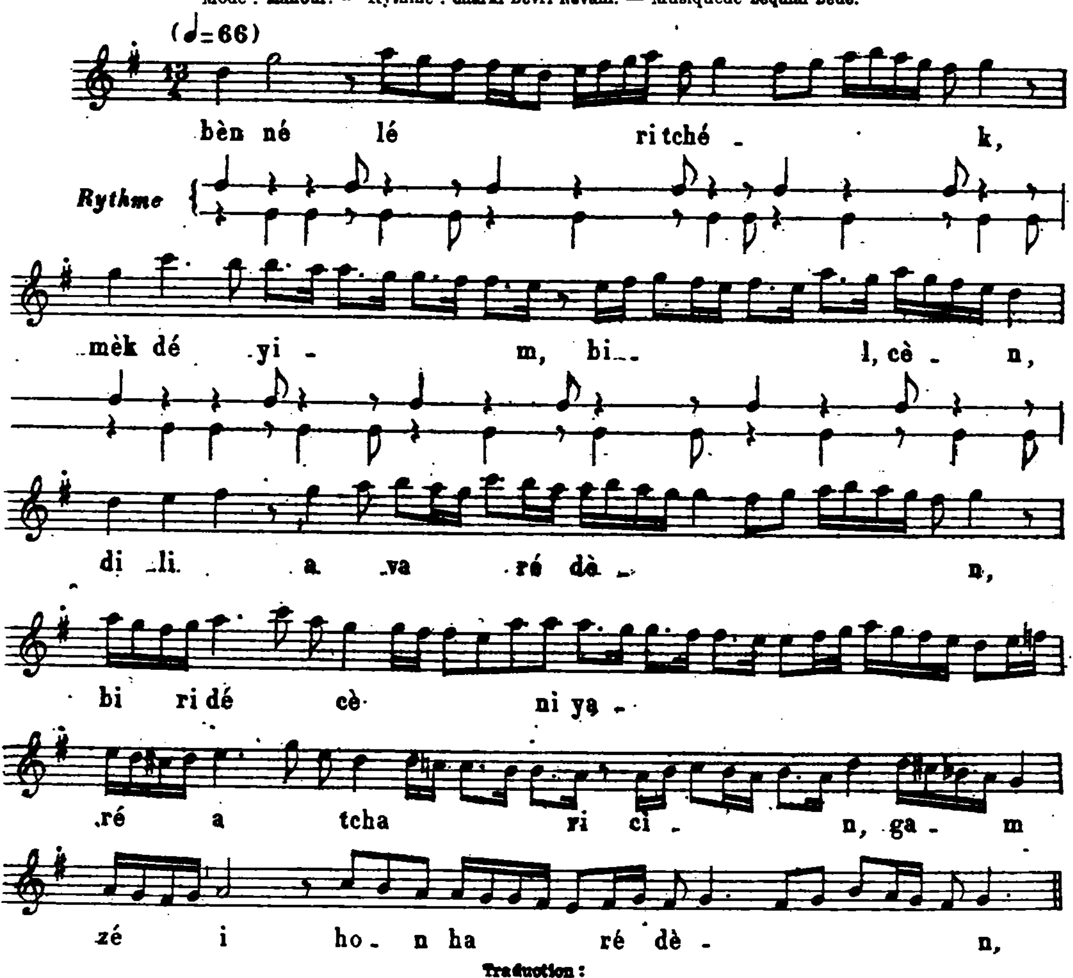
Comme son nom le désigne, ce rythme est spécialement employé dans les chansons turques qui s'appellent *Charki,* et de là vient son nom, qui signifie : rythme de Devri-Révan, destiné aux *chansons.* En voici la forme :

13/4 d t t d t t d t d t t d t d t t

Si on met de côté les trois noires qui se trouvent au commencement du rythme, on voit que le reste se confond avec le rythme appelé *Duyek,* répété deux fois et demie.

Chant turc.

Mode : Mahour. — Rythme : Charki Dévri-Révani. — Musiquede Zéquial Dédé.



Traduction :

Ah ! si, par hasard, tu voulais savoir ce dont souffre mon cœur inquiet ? Et cependant, tu me blesses toujours par ton regard d'une expression si gracieuse ! Si tu veux vraiment te venger de ton pauvre amant ? voilà mon cœur et voilà toi ! je te l'abandonne et je me retire !

XXIV. — RYTHME DÉVRI-RÉVAN
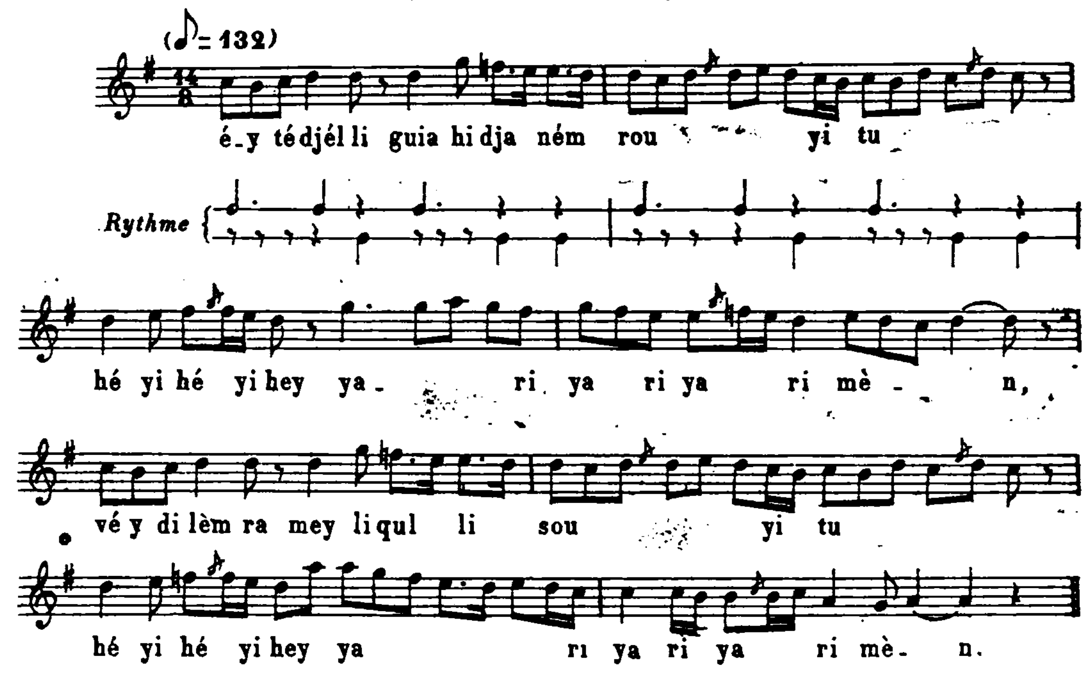
Au contraire du précédent, ce rythme n'est point employé dans les chansons. La raison de cet exclusivisme est qu'il a une allure incompatible avec les sentiments populaires qui tendent le plus souvent à la joie ou à la tristesse, tandis que ce rythme a un mouvement à la fois noble et mystique qu'on aurait vainement cherché dans les autres :

14/8 d d t d t t

La plupart des danses religieuses des derviches tourneurs s'exécutent sur ce rythme, durant la première période, et c'est pour cela que nous avons choisi le morceau ci-dessous, qui est l'un des plus brillants de leur répertoire :

'Aïin.

Mode : **Néva.** — Rythme : **Dévri-Révan.** — Musique de **Dédé Effendi.**



Traduction :

Oh! où est le lieu de l'apparition de mon âme? C'est ton visage! oh! vers qui mon cœur est-il attiré tout entier? C'est vers toi.

XXV. — RYTHME DÉVRI-QUÉBIR
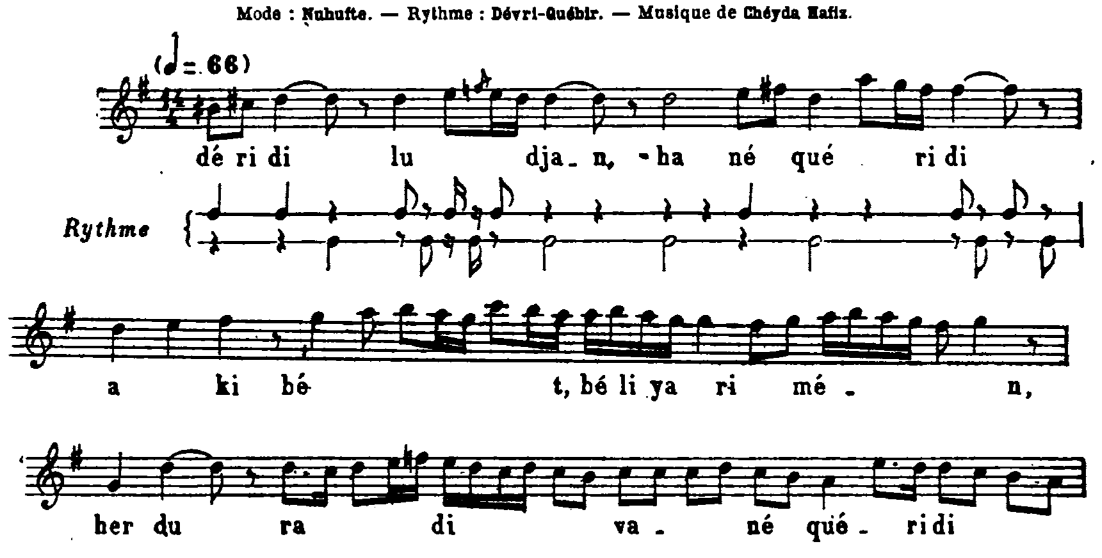
Il y a deux formes de ce rythme, dont le nom signifie *grand cycle.* Nous étudierons d'abord la première forme, qui est celle-ci :

14/4 d d t d t d t d t t d t d t d t

Comme cette forme de Dévri-Québir est exclusivement employée dans les « 'Aïin » des derviches tourneurs, le spécimen suivant de ce rythme est naturellement choisi parmi leur musique particulière :

'Aïin.

Mode : **Nuhufte.** — Rythme : **Dévri-Québir.** — Musique de **Chéyda Hafiz.**





Traduction :

Dans le cœur et dans l'âme tu as pris enfin ta place! tu as réussi enfin à les ruiner tous les deux!

XXVI. — RYTHME DÉVRI-QUÉBIR (2e FORME)
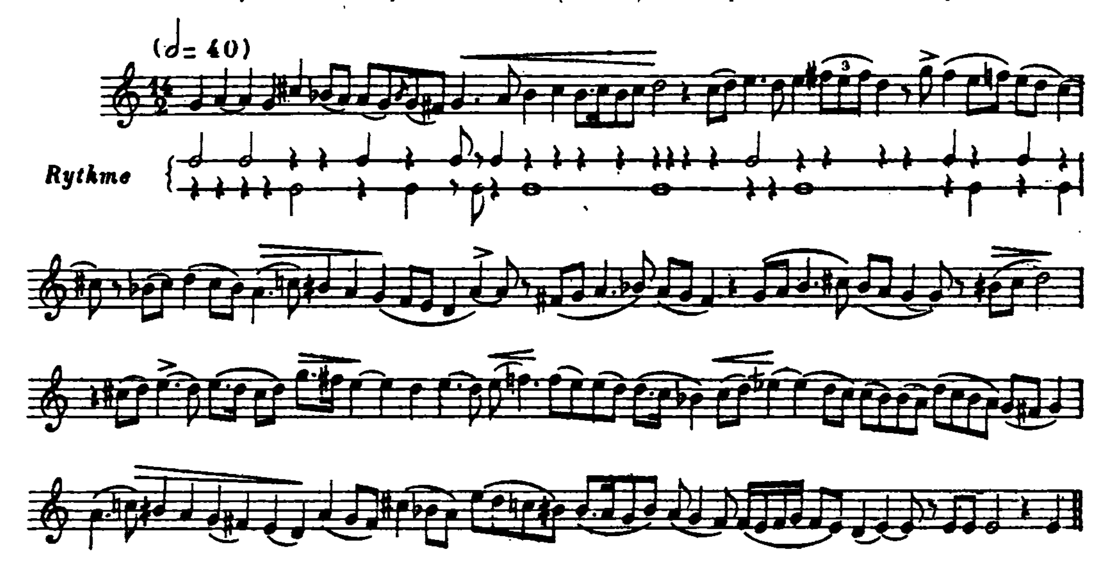
La deuxième forme de *Dévri-Québir* est ainsi constituée :

$\frac{14}{2}$ d d t d t d t d t t d t d t d t

Le *Péchrev,* sorte d'introduction musicale aux concerts classiques orientaux, dont nous ne donnons ci-après que la première partie, est une des œuvres les plus brillantes de mon ami le Dr Soubhi Bey, qui passe très justement à Constantinople pour le meilleur compositeur en fait de musique classique turque.

Péchrev[1].

Mode : **Hidjaz-Achiran.** — Rythme **Dévri-Québir** (2e forme). — Musique du **Dr Soubhi Zuhdi Bey.**



XXVII. — RYTHME FRENGHI-FÉRI

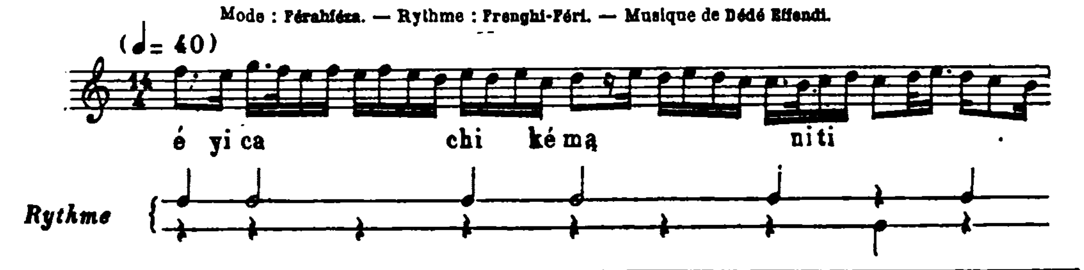
Le rythme *Féri* proprement dit sera expliqué prochainement parmi les rythmes qui sont composés de 16 battements. Quant au rythme *Frenghi-Féri,* dont le nom signifie *Féri à la franque,* il est conçu de la manière suivante :

$\frac{11}{4}$ d d d d d d t d d t d t d t

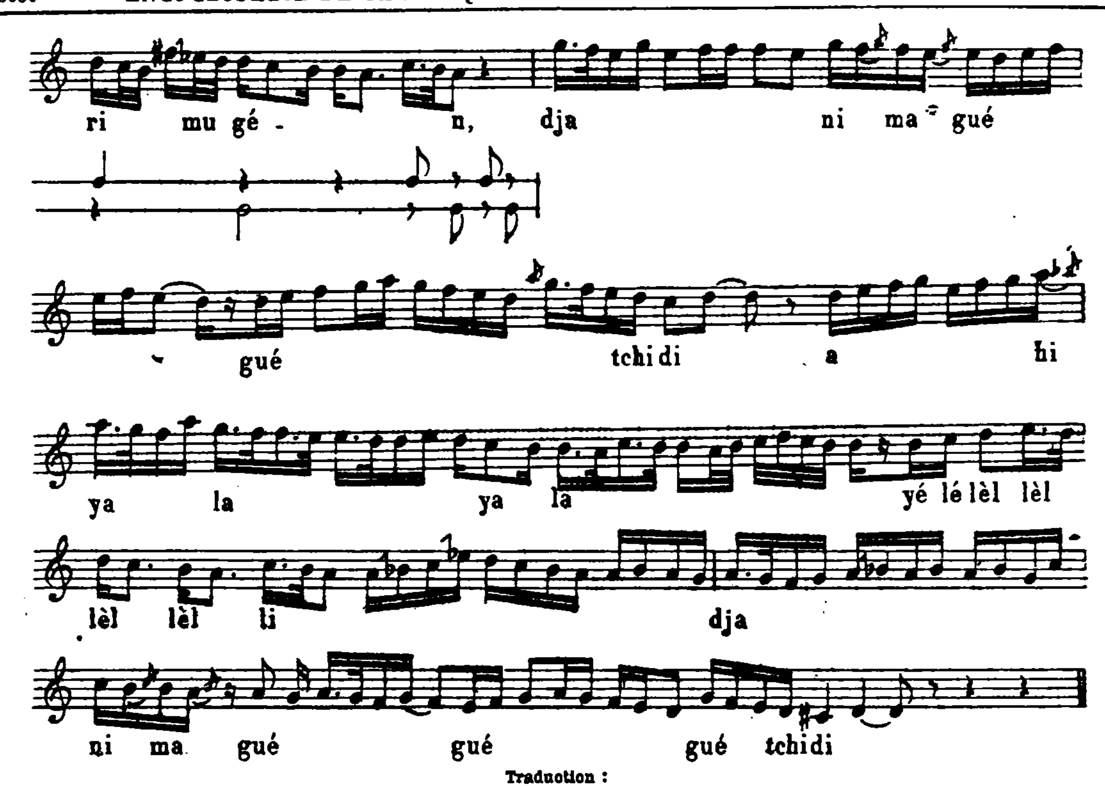
Si on étudie attentivement la constitution de ce rythme, on devine la cause de sa qualification « à la franque »; il suffit, en effet, de se rappeler les explications historiques que nous avons données à l'occasion du rythme Frenk-Tchine, et de comparer le commencement de ces deux rythmes; on reconnaîtra ainsi dans le Frenghi-Féri l'influence du rythme à *3 temps* des musiciens français envoyés par François Ier à Constantinople.

Murabba.

Mode : **Férahféza.** — Rythme : **Frenghi-Féri.** — Musique de **Dédé Effendi.**



1. Ce Péchrev est intitulé par son compositeur *Aglayoroum,* qui signifie en turc : « je pleure ».



Traduction :

O mon aimée qui as les sourcils courbés! la flèche de tes cils a transpercé mon âme! ya la ya la... etc.

XXVIII. — RYTHME MOUHAMMÈCE

C'est un des rythmes les plus estimés chez les Turcs par suite de son allure courante; la musique classique en fait beaucoup usage dans ses meilleures compositions :

d d t d t d d t d t d t d t d t d t d t

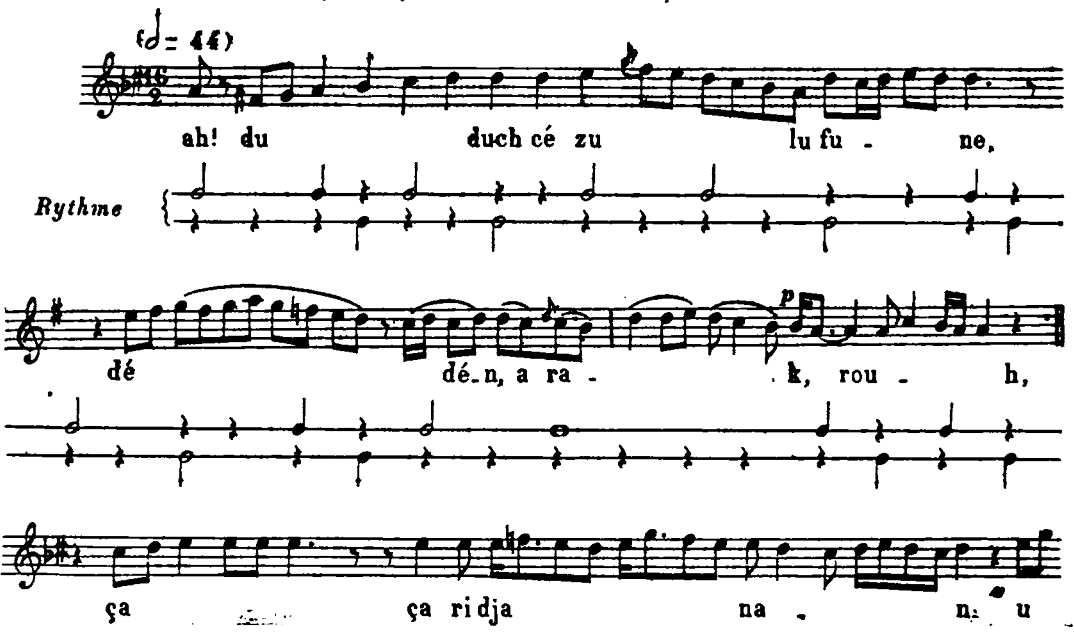
$\frac{16}{2}$
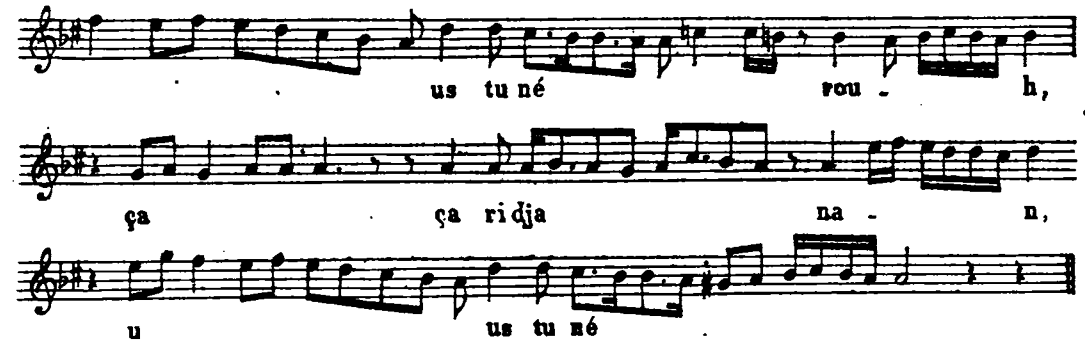
Il est difficile de savoir pourquoi on a donné le nom de *Mouhammèce,* qui signifie en arabe « composé de cinq parties », à ce rythme, dont les battements sont au nombre de 16, nombre indivisible par 5.

Voici pourtant un morceau des plus originaux composé dans ce rythme, d'allure aisée :

Murabba.

Mode : Hidjaz. — Rythme : Mouhammèce. — Musique de Halil Effendi.





Traduction :

Lorsque la sueur de ses cheveux tombe sur la joue de mon aimée, cela me fait supposer que c'est comme si la rosée tombait sur la rose riante qui est nouvellement éclose !

XXIX. — RYTHME FÉRI

Le mot *Féri*, qui signifie *branche* ou *dérivé*, a été donné à ce rythme par suite de sa dérivation du rythme mouhammèce; pour la même raison, on l'appelait auparavant *Féri-mouhammèce*.

En effet, il est, en quelque sorte, une variété de celui-là, tout en présentant une différence sensible et assez minutieuse :

$\frac{16}{2}$ d d t d t d t d t d t d t d t

Le morceau suivant montrera suffisamment, à qui voudra l'étudier, la différence qui existe entre le *Mouhammèce* et son dérivé le *Féri* :

Murabba.

Mode : Kardjagar. — Rythme : Féri. — Musique de Zéquial Dédé.

(𝅗𝅥 = 40)

ah! fé - ri ri ya

Rythme

di dé ré - mi zu - l,

fi ci ya hi quia ri né

li ni dé na ma - n, a

man a ma - na ma n, ya

ri né li ni dè - n,

Traduction :

Je me plains, ô mon cœur ! de ses cheveux noirs ! ah ! si je pouvais te débarrasser de la main de ces ennemis perfides ! Regarde une fois mon état de ruine ! je suis devenu comme un fou en supportant ses rudesses !

XXX. — RYTHME BÉRÈFCHAN

Ce rythme, qui est l'un des plus anciens des rythmes orientaux, se trouve exposé, sous le nom de *Sakili-Evel* (Cycle premier lourd), dans les traités arabes écrits depuis la moitié du XVIII[e] siècle de J.-C. Les Persans lui ont donné ensuite le nom de *Véréchan;* il se représentait ainsi :

16/4

Les Turcs ont changé le nom de *Véréchan* en *Bérèfchan,* tout en apportant au rythme certaines modifications qui l'ont conduit à cette forme :

16/2 d t d t d d t d d t d t d t

Voici un morceau construit sur ce rythme et remarquable à deux points de vue : l'un par suite de sa concordance parfaite avec le rythme, et l'autre par suite de sa gamme de *sol* mineur qui a constamment son quatrième degré sur un *do* dièse :

Murabba.

Mode : **Névécère.** — Rythme : **Bérèfchan.** — Musique de **Hafiz Effendi.**

(𝅗𝅥 = 40)

o o ni ha ha li na

Rythme

zi - n, a ya

ça ça ra na a chi na

ci va ri mi

ya la ya la yé lé la yé

lé lé - l, lé - l, lé lé lé li va ——— y,

ça ça ra na a chi na na

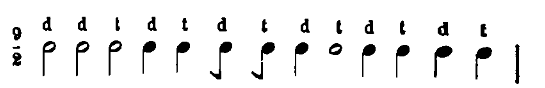
ci va ri mi ———

Traduction :

Serait-ce vrai qu'elle a des connaissances intimes?
Elle est gracieuse, cela est reconnu, mais a-t-elle de la fidélité?
Ya la ya la... etc.

XXXI. — RYTHME NIM DÈVRE

Le *Nim Dèvre,* qui signifie « demi-cycle », est un rythme ainsi conçu :
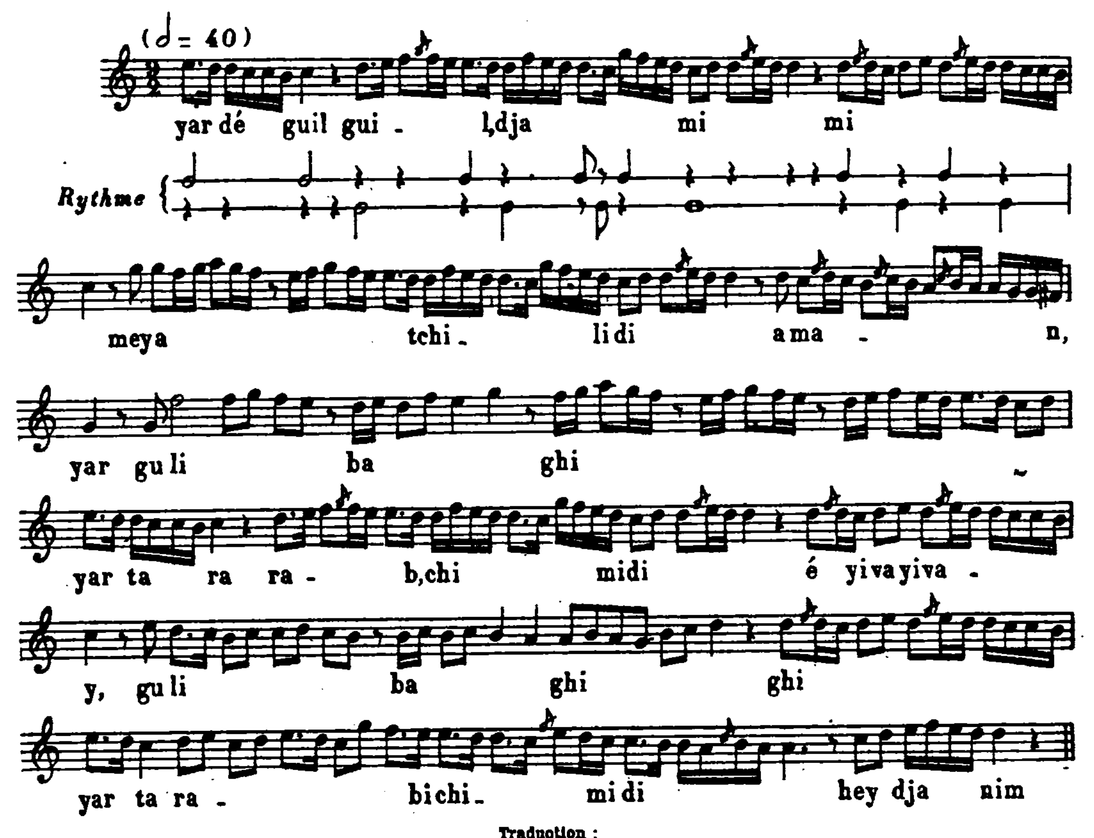


Comme on le voit, ce rythme provient du rythme

Dévri Québir (2e forme), en supprimant au milieu 5 battements (2 rondes et 1 blanche); par suite, $\frac{14}{2}$ étant devenu $\frac{9}{2}$, il faudrait, me dira-t-on peut-être, citer le *Nim Dèvre* parmi les rythmes composés de 9 battements; mais j'ai préféré le mettre ici pour qu'on le trouve après avoir étudié le *Dévri Québir* (2e forme).

Murabba

Mode : Béyati. — Rythme : Nim Dèvre. — Musique de Nazim.



Traduction :

Ce ne sont pas des coupes de vin, mais ce sont des roses du jardin de gaieté qui sont écloses maintenant ; ô ma belle qui as la bouche jolie et petite comme un calice de rose ! pourquoi, nous aussi, ne pas rire et nous divertir maintenant?

XXXII. — RYTHME EVSATE

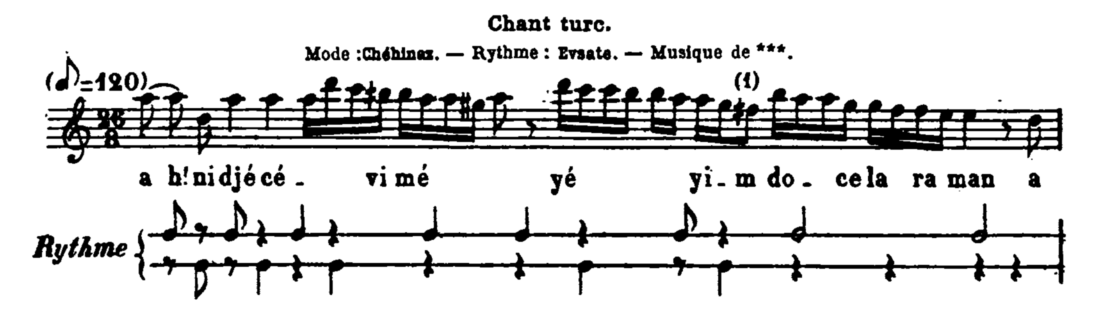
C'est un rythme très ingénieusement constitué; les derviches en font usage pendant leur cérémonie sacrée et en sont extrêmement enthousiastes :
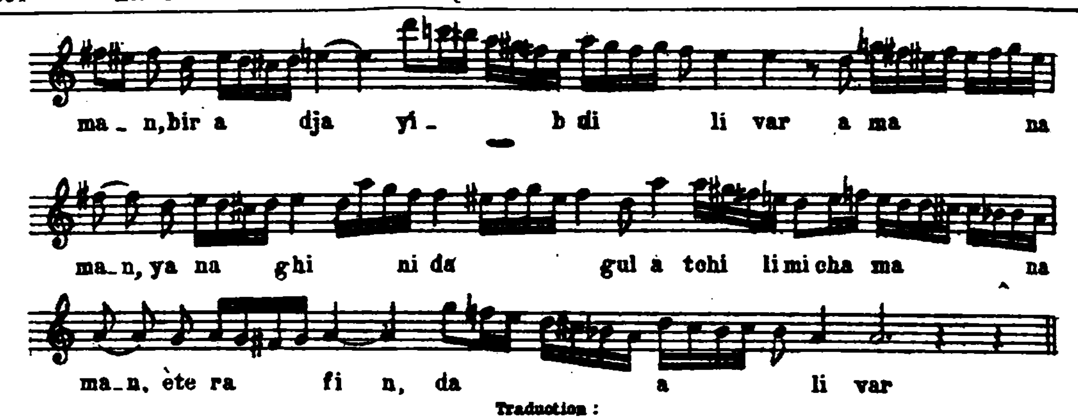


Quoique le rythme *Evsate* soit rarement employé dans la musique profane des Turcs, la chanson suivante en est un spécimen ancien dont on ne connaît pas l'auteur et qui est écrite dans un style purement classique. C'est pour cela que nous l'insérons ici.

Chant turc.

Mode : Chéhinaz. — Rythme : Evsate. — Musique de ***.



1. Les *fa* précédés d'un demi-dièse sont plus hauts que le *fa*♮ normal d'un comma de Pythagore, comme nous l'avons rappelé ci-dessus à l'occasion du morceau inséré à la page 3039.



Traduction :

O mes amis ! est-il possible que je ne l'aime pas ? Elle a une grâce toute particulière ; sur sa joue les roses sont ouvertes et autour d'elle il y a des grains de beauté !

XXXIII. — RYTHME DÉVRI-RÉVAN (2ᵉ FORME)
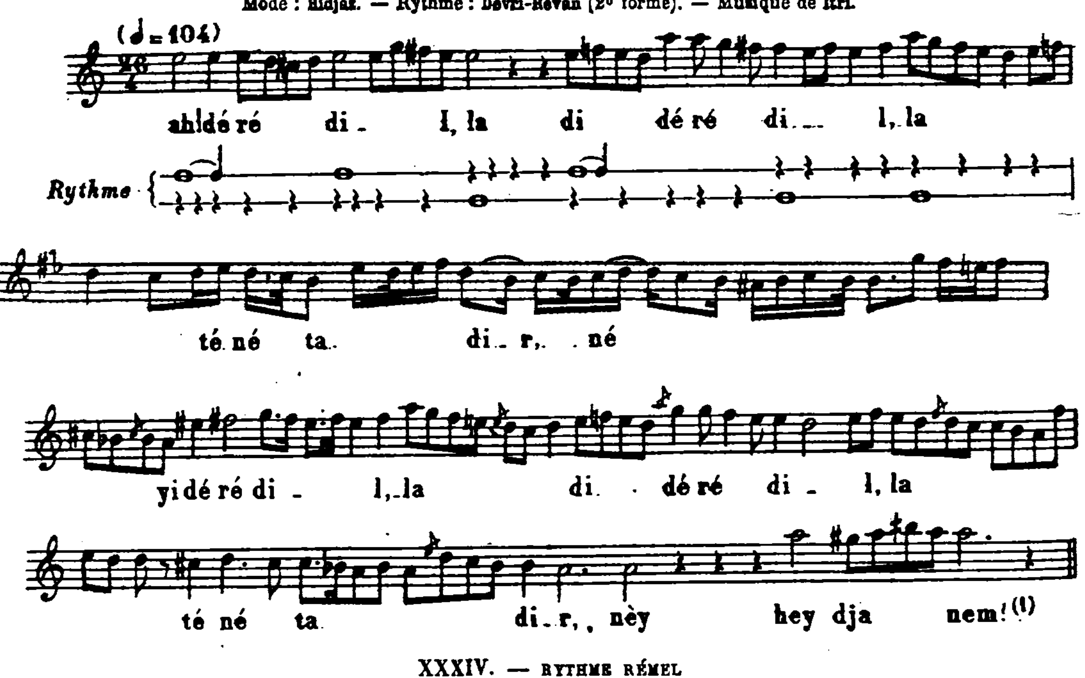
Voici un rythme dont l'usage est des plus rares :

d d t d t t
26/4

Il est d'ailleurs, en quelque sorte, le redoublement de l'*Evsate* sous une forme peu serrée. Il est assez malaisé de battre ce rythme par suite de la difficulté de mesurer la durée de temps si longs ; aussi, lorsque certains débutants chantent un air dans le rythme Dévri-Révan (2ᵉ forme), comme ils ne peuvent pas bien le battre, ils battent le rythme *Evsate* en substituant chaque noire du Dévri-Révan (2ᵉ forme) à une croche de l'Evsate.

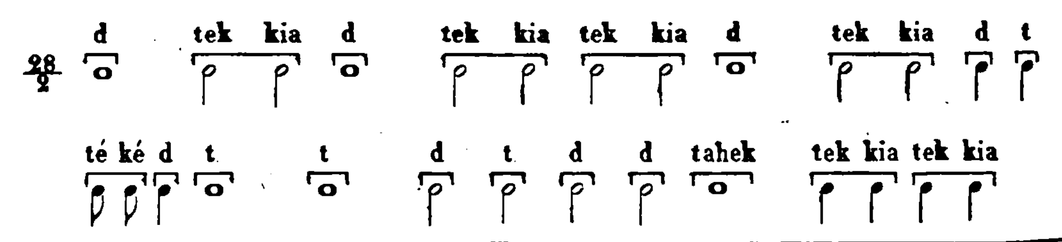
Kiari-Natik.

Mode : Hidjaz. — Rythme : Dévri-Révan (2ᵉ forme). — Musique de Itri.



XXXIV. — RYTHME RÉMEL

Écrivons d'abord la constitution du *Rémel* qui est considéré comme l'un des plus nobles et majestueux parmi les rythmes turcs :



1. Ce morceau, détaché du grand *Kiari-Natik* de *Itri*, n'a pour paroles que les mélismes dits *térennumes*, qui équivalent au tra-la-la des chansons populaires européennes et qu'il est par conséquent impossible de traduire.
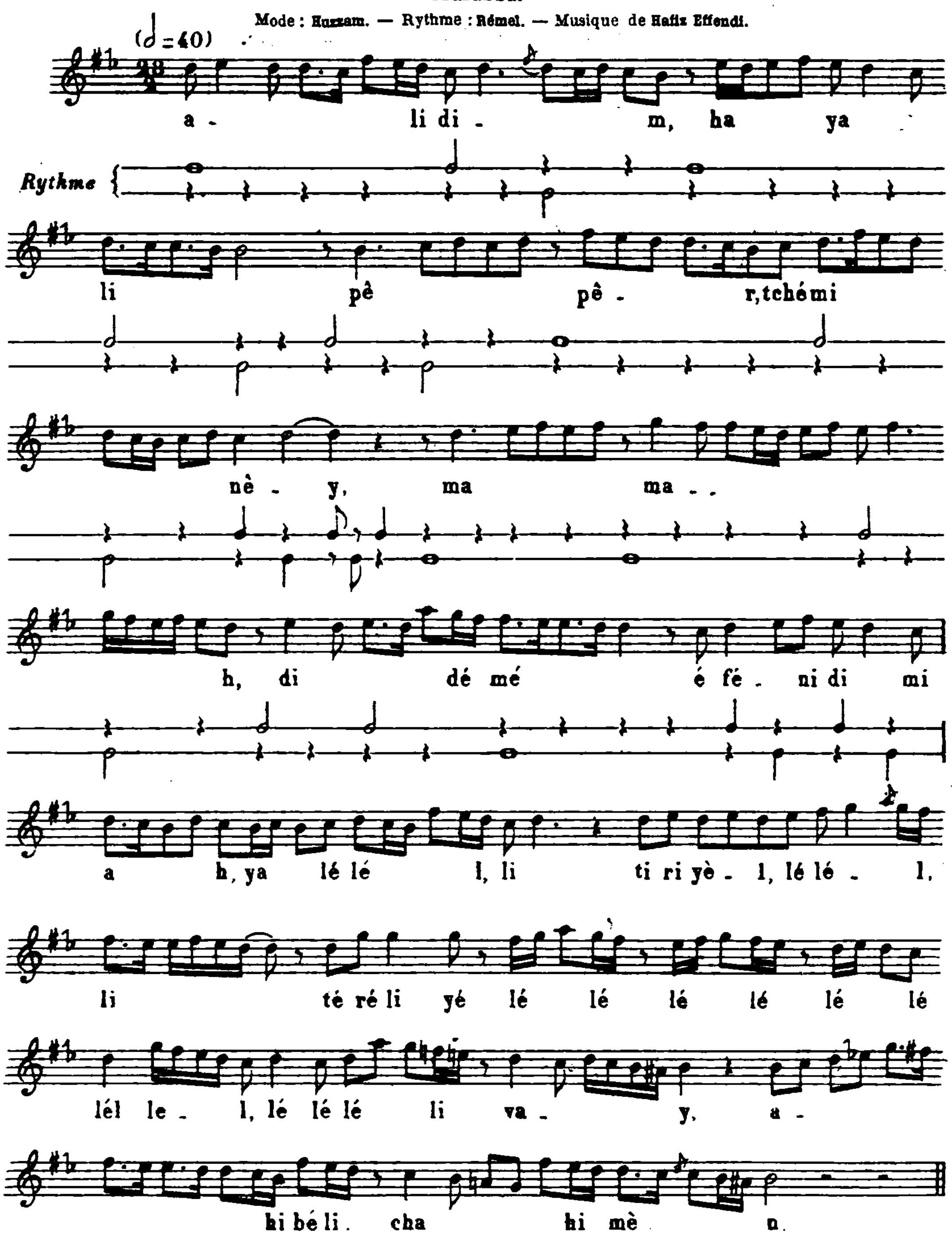
Sous le même nom, les Arabes et les Persans ont des rythmes musicaux qui diffèrent beaucoup du Rémel turc, dont voici un spécimen fort goûté.

A propos de ce morceau classique, on raconte que lorsque le célèbre compositeur turc Dédé Effendi, l'entendit pour la première fois, il fut tellement ému que ses yeux se baignèrent de larmes; depuis, cette œuvre est devenue célèbre, parmi les amateurs, sous le nom de « Murabba qui a fait pleurer Dédé Effendi ».

En effet, il a un ton profondément mélancolique, ainsi qu'on pourra en juger.

Murabba.

Mode : Huzzam. — Rythme : Rémel. — Musique de Hafiz Effendi.



Traduction :

O ma lune! je rêve toujours à la beauté de tes cheveux! Hélas! dans ce rêve, je ne puis dormir de toute la nuit! ah! ya lé lel... etc.

XXXV. — RYTHME HAFIF

Quelques-uns des musiciens turcs transcrivent ce rythme en $\frac{32}{2}$, et ils peuvent avoir raison lorsque la
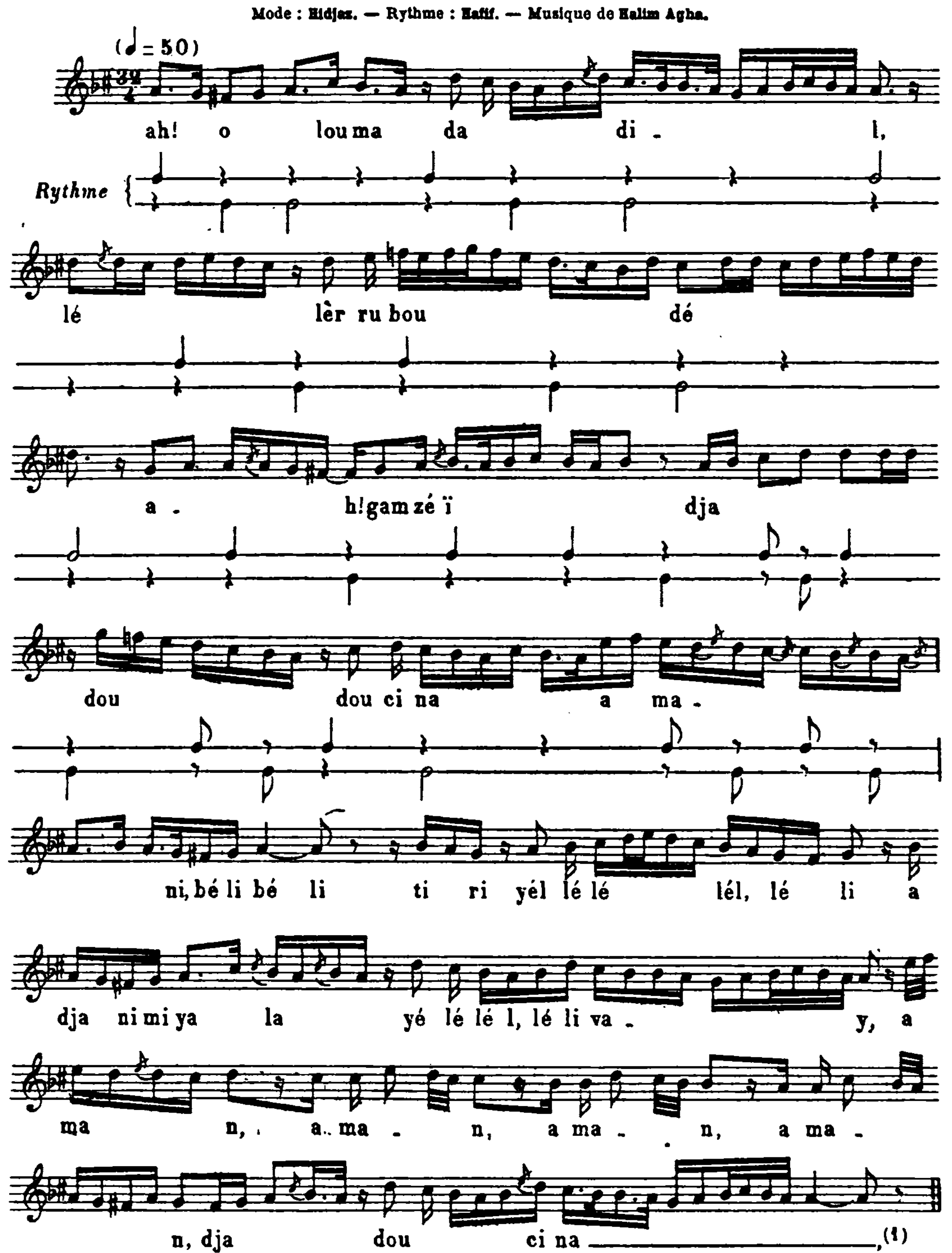
composition à transcrire est trop chargée de formes mélodiques. Pour le morceau ci-dessous, nous avons préféré l'écrire sous cette forme :

32/4 d t t d t t d d t d t t d d t d d‾t d t d t d t d t d t d t

Je me fais un devoir d'attirer l'attention de mes confrères occidentaux sur la sublime beauté de la composition suivante, qui est écrite dans un mode déjà connu en Occident sous le nom de *chromatique oriental :*

Murabba.

Mode : Hidjaz. — Rythme : Hafif. — Musique de Halim Agha.



Traduction :

Les cœurs sont épris de ses regards tellement magiques, que les lions tombent dans le piège de la gazelle des plaines de beauté !

1. Le sens caché de cette poésie turque est difficile à transcrire. Les poètes orientaux louent les yeux de leurs aimées en les comparant aux yeux de la gazelle ; ils disent : jolis comme les yeux de la gazelle.

XXXVI. — RYTHME THAKIL

On a donné le nom de *Thakil* à l'arrangement ci-dessous des *Dums* et des *Teks :*

48/4 d d t d d t d t d d t d t d t d t

t d d t d t t d d t d d t d t

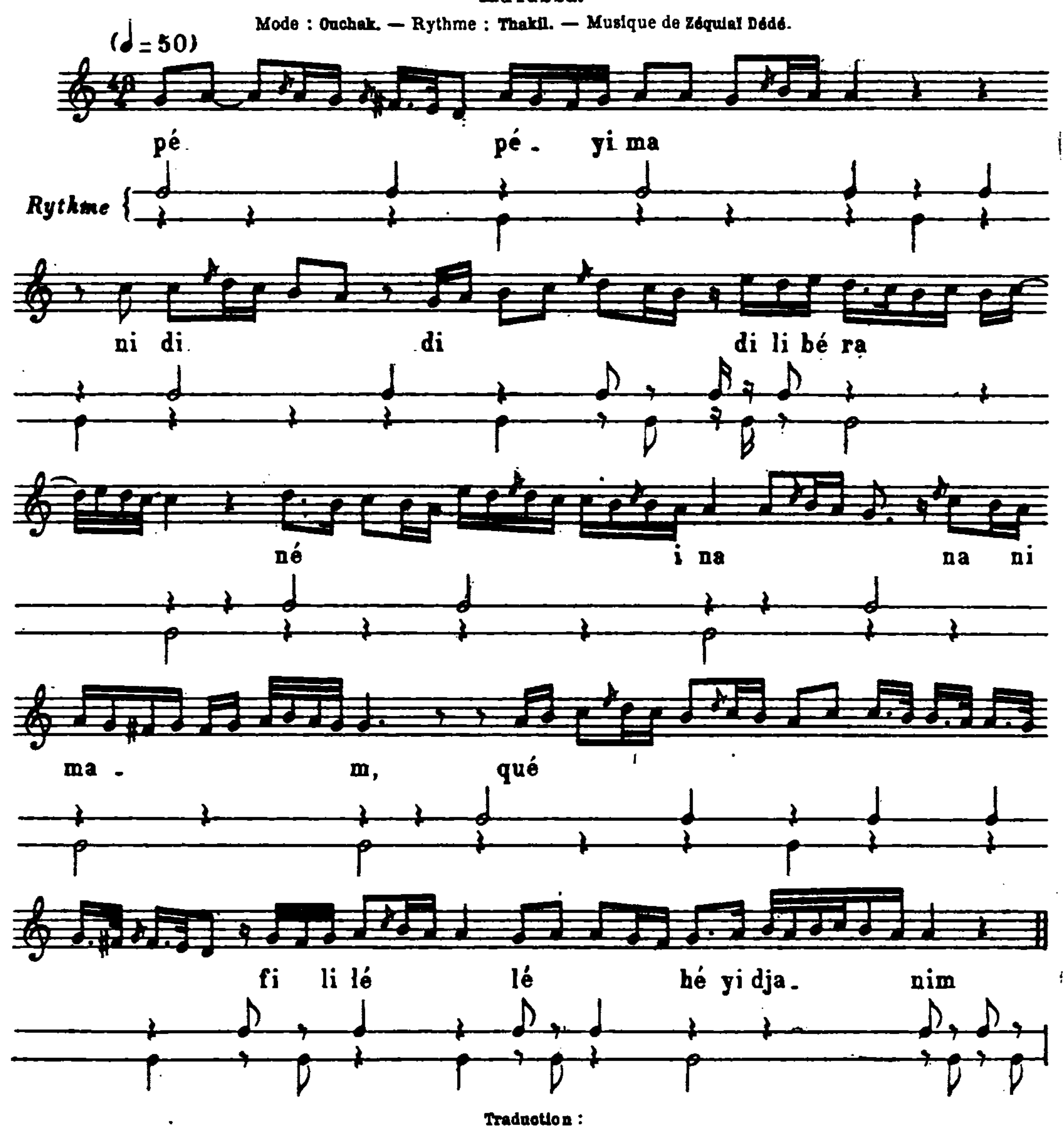
d t d t d t d t d t

Malgré son nom de *Thakil*, qui signifie « lourd », l'allure de ce rythme n'a rien de lent, de même que le rythme précédent, nommé *Hafif* ou « léger », n'avait rien de vif.

Voici une des meilleures compositions classiques écrites dans le rythme dit Thakil :

Murabba.

Mode : Ouchak. — Rythme : Thakil. — Musique de Zéquiaï Dédé.



Traduction :

Je ne puis croire aux serments des bien-aimées en prenant quelqu'un comme caution! parce que les affaires des amoureux ne peuvent pas être gérées par des mandataires!

XXXVII. — RYTHME NIM-THAKIL

Comme le désigne le titre de *Nim-Thakil*, « la moitié de Thakil », ce rythme est réalisé par la suppression d'une partie de dums et de teks qui forment le Thakil proprement dit :

24/4 d d t d d t d t d d t d t d
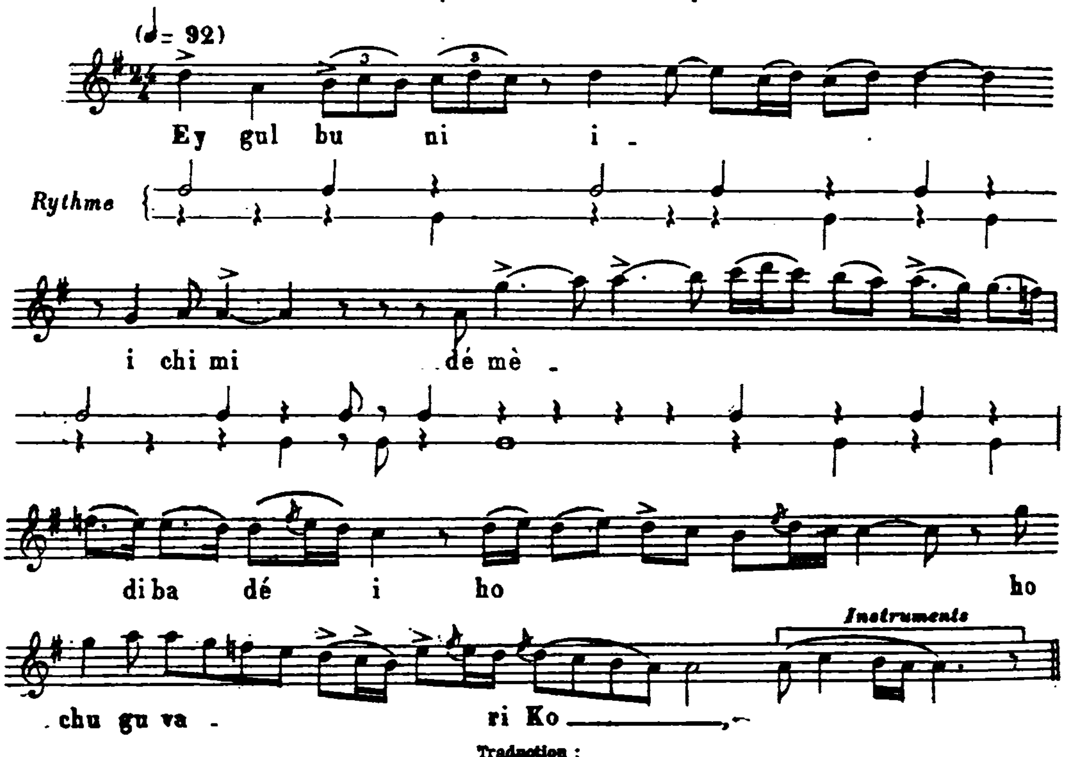
t d t d t

Il y a très peu de compositions écrites sur ce rythme, dans le répertoire de la musique classique des Turcs; le morceau suivant, qui forme le début d'un *Kiâr*[1] très estimé, est un spécimen typique du rythme Nim-Thakil :

1. Ce mot persan signifie « travail », et désigne un morceau de longue haleine et pratiquement fort difficile.

Kiâr.

Mode : Néva. — Rythme : Nim-Thakil. — Musique de Itri.



Traduction :

Oh ! le rosier du plaisir fleurit ; ah ! vienne un bel échanson rose ! oh ! la brise du printemps se lève : où sont les vins d'un fin banquet ? etc.

XXXVIII. — RYTHME ZENDJIR

Le nom de *Zendjir* (chaîne) a été donné à ce rythme parce qu'il est réalisé par l'enchaînement de cinq rythmes dont voici les noms et les nombres des battements :

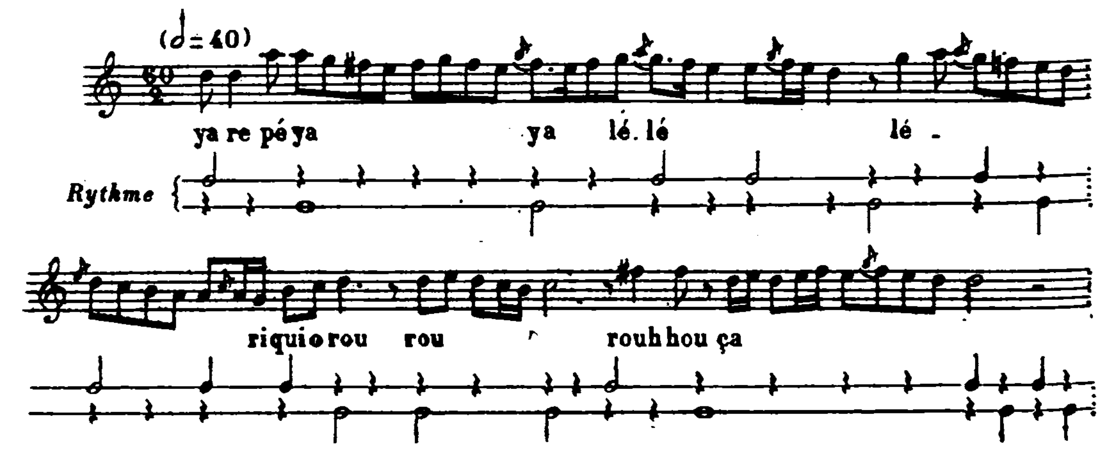
	BATTEMENTS
1er Tchifté duyek	8
2e Fahté	10
3e Tchenber	12
4e Dévri québir	14
5e Bérèfchan	16
	60
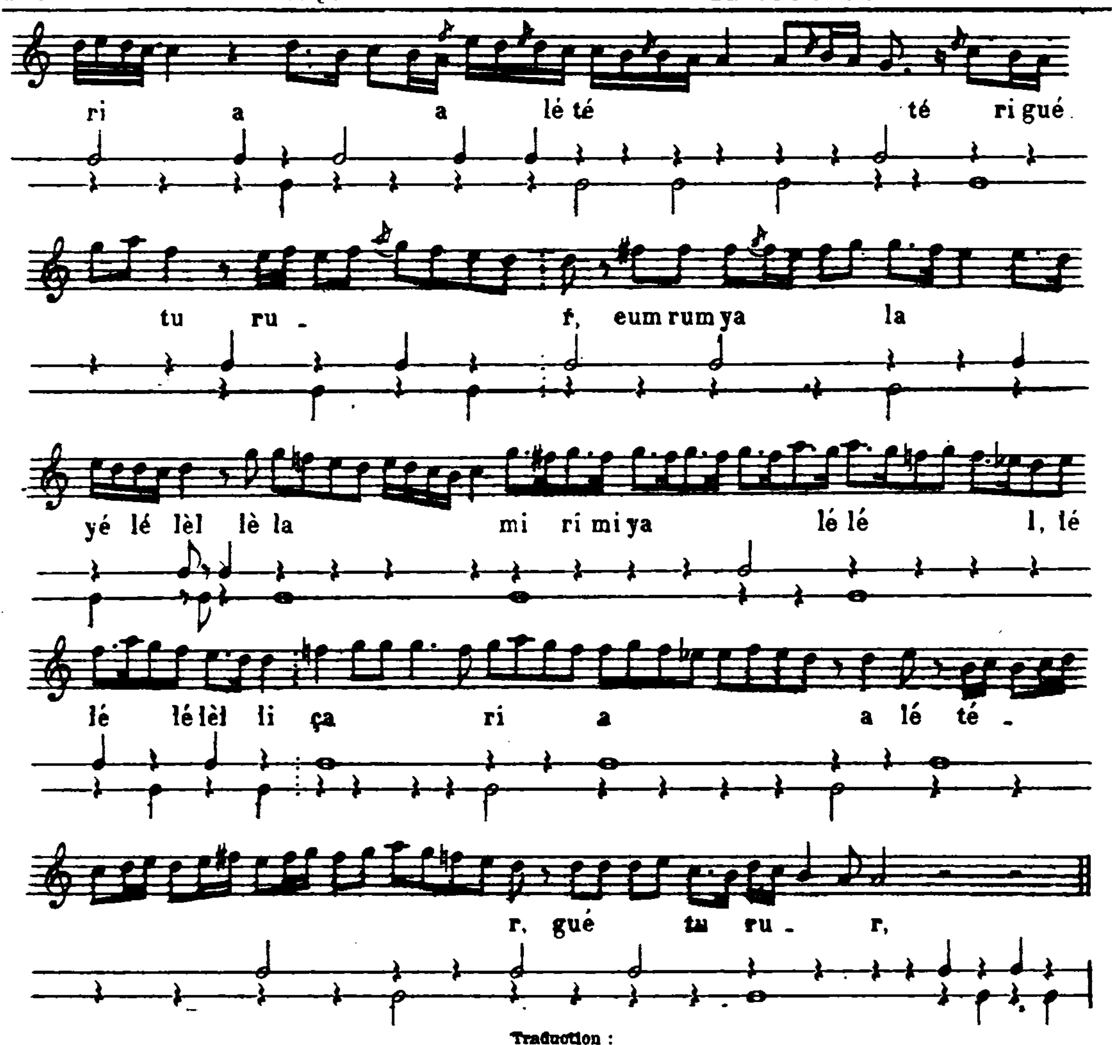
Comme chacun de ces cinq rythmes a été expliqué séparément plus haut, nous ne voyons pas ici la nécessité d'écrire de nouveau les dums et teks du rythme Zendjir.

Au cours du morceau suivant nous avons marqué la fin de chaque rythme par une barre pointillée pour indiquer où finit chacun de ces rythmes :

Murabba.

Mode : Néva. — Rythme : Zendjir. — Musique de Itri.





Traduction :
La coupe d'or fait ruisseler des perles sur ta joue en feu ! — Perles, caravane de Djem[1] qui vient parcourir ta beauté !

XXXIX. — RYTHME HAVI

C'est un rythme des plus caractéristiques et en même temps des plus difficiles de la musique turque :

44/2

d d t d t d t d t d d t d t d d t

d t d t d t d t d d d d t d t d

d t d d t d t d t d t d t d t d t

d t t d t t d t d d d t d t d t

On croit que le nom de *Havi*, qui signifie en arabe « qui contient », a été donné à ce rythme parce qu'il comprend une partie du rythme nommé Zarbi-Fétih, dont nous expliquerons plus bas la constitution.

En effet, on voit qu'on a supprimé du commencement du Zarbi-Fétih 22 battements, et 2 battements du milieu ; il est resté 64 battements qui ont reçu le nom de Havi : 88 — 24 = 64.

Vu la difficulté du Havi, certains débutants en musique turque, ne pouvant le battre exactement, battent deux Hafifs (32 + 32 = 64) au lieu d'un Havi, ce qui dérange complètement l'allure spéciale du Havi et doit être blâmé sévèrement.

Murabba.
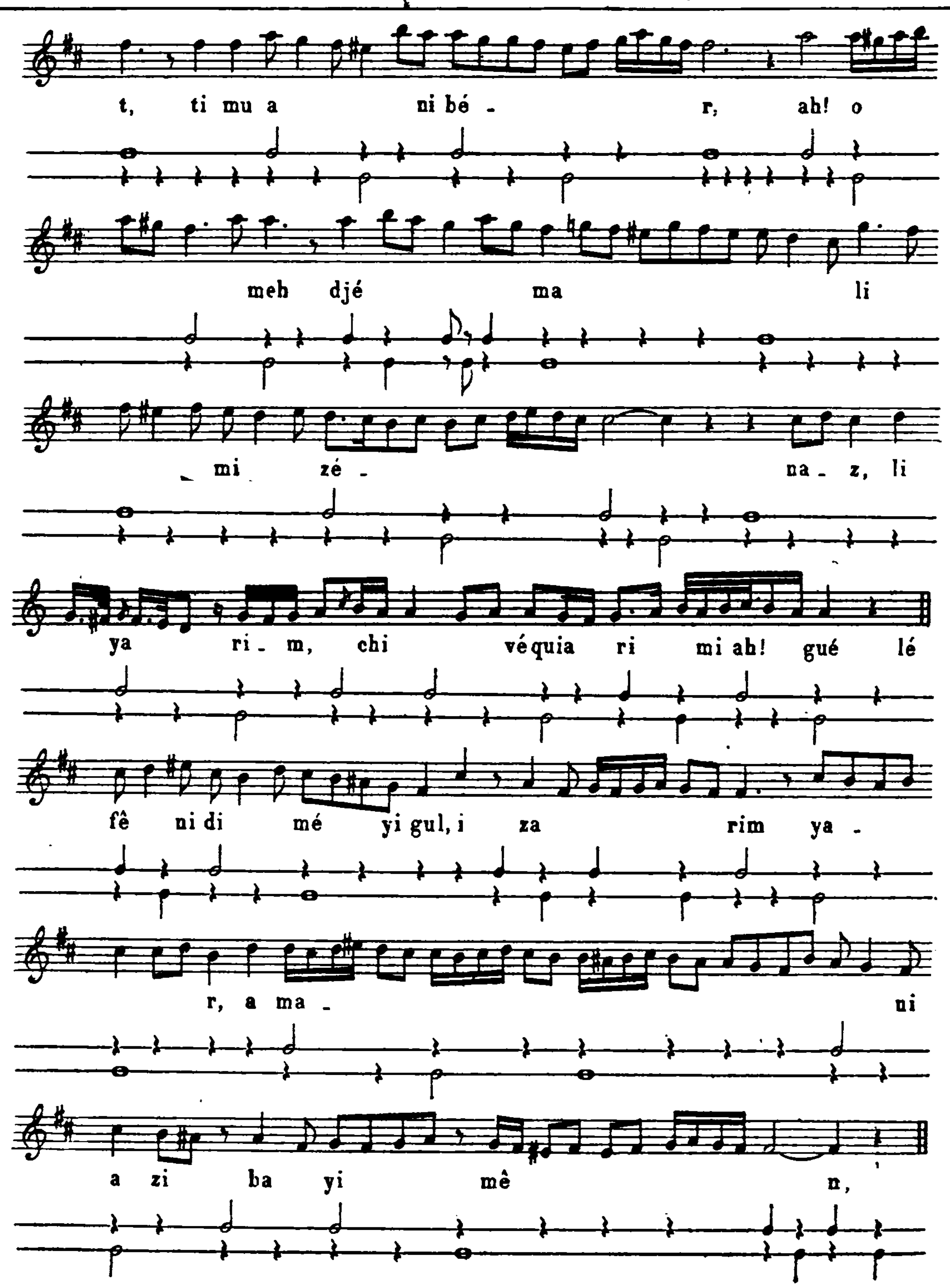
Mode : Evidj-Ara. — Rythme : Havi — Musique de Mehmed Agha.

(𝅗𝅥 = 50)

gué fin ni djé ha -

Rythme

1. Djem, Schah de Perse légendaire, possédait une coupe magique ornée de pierres précieuses dans laquelle le genre humain se reflétait tout entier comme en un miroir.



Traduction :

Lorsque le duvet d'ambre commence à pousser sur les joues de mon aimé !
Un chapitre, dont les pages sont pleines de choses noires, s'ouvre dans le livre de ma destinée !
(Cette poésie concerne l'amour platonique.)

XL. — RYTHME ZARBI-FÉTIH

Le théoricien Abd-ul-Kadir avait constitué un rythme composé de 50 battements, en 784 de l'Hégire (1382 de J.-C.), à l'occasion de la conquête de Tébriz par le prince Cheih Ali, et il avait composé dans ce nouveau rythme une œuvre musicale pour fêter la conquête de ce prince; l'œuvre et le rythme étant très goûtés par celui-ci, il leur donna le nom de *Zarbi-Fétih*, qui signifie « Cycle de la conquête ».

Cependant, le rythme qui porte aujourd'hui le même nom parmi les Turcs en diffère beaucoup et se compose de 88 battements ainsi constitués :

88/4
d t t d t t d t d t t t d t d t d d t

d t d t d t d d t d t d d t d t d t d t d t

d d d d t d t d d t d d t d t d t d t

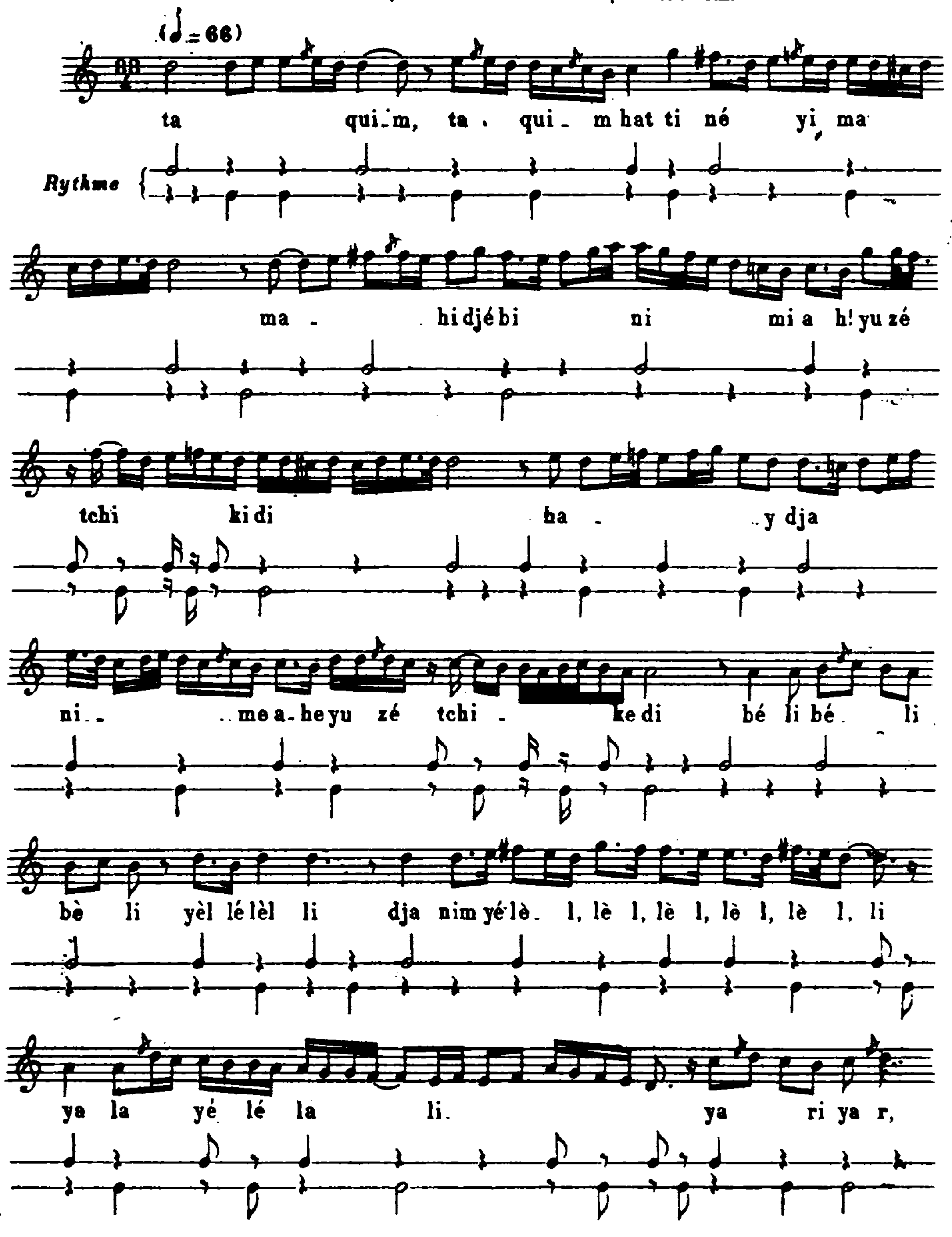
d t d t d t d t t d t t d t d d t d t d t
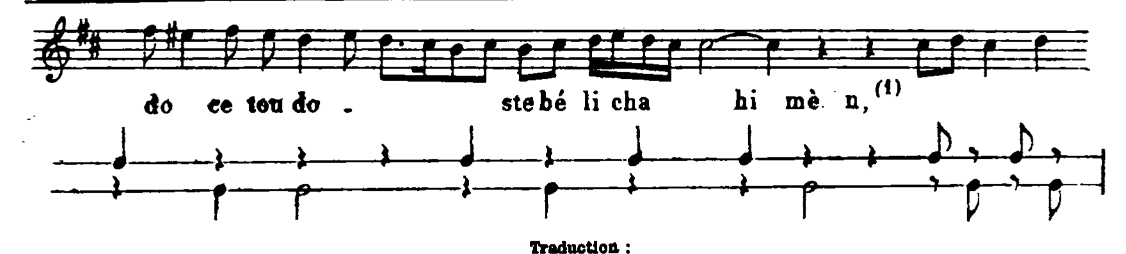
Vu la difficulté de retenir ces nombreux dums et teks, la composition d'un air dans ce rythme, ou l'exécution correcte, en battant le rythme, d'un air en Zarbi-Fétih, sont considérées comme le *nec plus ultra* de l'habileté d'un artiste dans la musique vocale.

Voici un spécimen vraiment magnifique et une œuvre de maître assez rare de la musique turque :

Murabba.

Mode : **Nuhufte.** — Rythme : **Zarbi-Fétih.** — Musique de **Séid Nouh.**





Traduction :

Lorsque ton duvet, ô mon aimé, qui as le front comme la lune, s'est montré, les secrets de mon triste cœur se sont aussi révélés! je ne pleure pas en disant que ton duvet a commencé à pousser; cependant je vois que mon sort noir dont la tête était en embuscade, s'est montré, et pour cela seulement je pleure!

QUELQUES MOTS SUR LES RYTHMES DITS ZARBÉÏN

L'ingéniosité des compositeurs turcs, ne se contentant pas des rythmes susmentionnés, les poussa à essayer encore de réaliser des rythmes composés en liant un rythme à un autre rythme. Dans ce cas, l'ensemble de ces deux rythmes différents est considéré comme un seul rythme, et prend le nom générique de *Zarbéïn,* qui veut dire « deux cycles ».

Les rythmes dits Zarbéïn sont formés le plus souvent par l'adjonction des rythmes suivants l'un à l'autre :

1° Rémel avec Bérèfchan;
2° Dévri-Québir avec Bérèfchan;
3° Rémel avec Mouhammèce;
4° Frenghi-Féri avec Bérèfchan;
5° Nim Thakil avec Bérèfchan.

Il n'est pas permis de former un Zarbéïn en accouplant deux rythmes différents quelconques; pour cela, il faut observer des règles dont le but est de conserver l'homogénéité dans le Zarbéïn à former. L'explication de ces règles nous entraînerait trop loin. Nous jugeons suffisant ce que nous avons dit sur les rythmes turcs, et nous terminons ici le chapitre qui leur est consacré.

VIII

De l'harmonisation des modes orientaux.

On sait que les Turcs, comme les autres peuples de l'Orient, tant anciens que modernes, n'ont pas fait usage, dans leur musique, de l'harmonie dans le sens occidental du mot. Cependant, il ne faut pas en conclure qu'on ignore en Orient les relations des sons simultanés; loin de là, nous rencontrons dans les traités musicaux écrits par les Turcs, au cours du XVe siècle de J.-C., des passages qui nous montrent qu'ils savaient que « si les deux sons, ayant entre eux des rapports $\frac{3}{2}, \frac{4}{3}, \frac{5}{4}$ et $\frac{6}{5}$, sont entendus *simultanément,* ils donnent une harmonie *consonante* », tout en ajoutant que : « plus l'intervalle devient petit et plus il perd de sa consonance et va vers la dissonance. » Cela est d'ailleurs évident, puisque l'oreille ne trouve pas la même consonance lorsqu'elle entend simultanément deux notes formant entre elles tierce mineure $\left(\frac{6}{5}\right)$ que lorsqu'elle entend une quinte juste $\left(\frac{3}{2}\right)$, celle-ci étant beaucoup plus consonante que l'autre.

Cependant, les Turcs n'ont pas, comme cela se pratique en Europe, senti le besoin d'appliquer des accords à leur mélodie, qui est incontestablement plus riche que celle de toute autre musique. Si nous pensons aux nombreux modes et aux rythmes si variés qui sont à la disposition des compositeurs turcs, il n'est pas surprenant qu'ils n'aient pas éprouvé ce besoin. D'ailleurs, l'instinct musical des chanteurs orientaux ne permettait pas que la polyphonie leur fût imposée, car leurs oreilles n'en auraient pas été satisfaites. Le sentiment mélodique est tellement dominant chez les peuples orientaux, qu'un jour, pendant qu'on parlait de l'harmonisation des modes orientaux dans un cercle intime, un célèbre violoniste turc me déclara que si jamais on en arrivait là, il ne consentirait point à remplir les fonctions de deuxième violon dans un orchestre; et il ajouta :

« Quoi! les premiers violons qui se trouvent auprès de moi joueront en pleine liberté une ravissante mélodie, tandis que je serai obligé de faire des...! Dieu m'en garde, je n'accepterai jamais un tel rôle! »

J'ai, pour ma part, consulté les principaux musiciens turcs, dont les connaissances se bornent exclusivement à leur propre musique; ils sont d'avis que l'harmonie n'est pas compatible avec les modes orientaux. L'un d'eux, qui ne sait pas un mot de langue étrangère[1], s'est prononcé si nettement et avec de tels arguments que j'ai été stupéfait de l'analogie de sa déclaration avec celle d'un musicien français, et j'ai cru qu'il répétait les paroles de ce musicien qui est... J.-J. Rousseau! Je reproduirai ici les paroles de Rousseau qui expriment la pensée de notre musicien turc :

« Quand on songe que de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui aient une harmonie, des accords, et qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tant de siècles sans que, de toutes les nations qui ont cultivé les beaux-arts, aucune ait connu cette harmonie; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la nature, ne produit d'autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélodie; que les langues orientales, si sonores, si musicales; que les oreilles grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre harmonie; que sans elle, leur musique avait des effets si prodigieux; qu'avec elle, la nôtre en a de si faibles; qu'enfin, il était réservé à des peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix que de la douceur des accents et de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre harmonie n'est

1. Je dis cela pour écarter la probabilité d'avoir lu quelque part ses déclarations.

qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art et de la musique vraiment naturelle[1]. »

Cette conclusion, quoique trop rigoureuse pour les musiciens occidentaux, ne paraît pas exagérée à leurs confrères orientaux; en effet, J.-J. Rousseau avance ses idées par voie de conjecture, c'est-à-dire qu'il suppose que la vraie musique doit être purement mélodique; tandis que les musiciens turcs, qui ont goûté les beautés d'une musique pure et naturelle, ne peuvent voir quelque exagération dans l'avis du philosophe genevois.

J'ai un autre ami, amateur passionné de musique orientale, qui vint un jour me voir, un ancien livre à la main. J'avais causé longuement avec lui de la possibilité de l'application de la polyphonie moderne à nos modes turcs. Il a ouvert son livre[2], et, après m'avoir proposé de lire certains passages, il a attiré mon attention sur les lignes suivantes :

« C'est donc l'introduction de l'harmonie dans l'art musical qui a fait disparaître la distinction qui existait entre les modes des anciens. C'est cette introduction qui, par conséquent, a nécessité l'exclusion de quelques-uns des modes qui avaient entre eux le plus d'analogie, et qui a borné notre système musical aux deux seuls modes qui possèdent une harmonie distinctive et des accords parfaits différents, c'est-à-dire aux modes majeur et mineur, qui sont, comme nous l'avons vu, ceux qui à la plus grande simplicité réunissent la plus grande somme de différences. »

« Notre musique a-t-elle gagné, par l'adjonction de l'harmonie à la mélodie, plus qu'elle n'a perdu par l'exclusion de plusieurs des modes admis par les anciens? Cette question ne peut être résolue que par la considération de la nature et des effets propres à chacune des deux parties constitutives de l'art musical, de la mélodie et de l'harmonie. »

Arrivé ici, il m'interrompit et me posa ces questions :

« Si nous aussi, en voulant harmoniser nos modes orientaux, nous risquons de perdre la multiplicité de ces modes si sublimes et si séduisants, que gagnerons-nous? N'est-il pas dangereux de s'avancer dans une voie dont les dangers ont été déjà démontrés par nos devanciers? »

J'ai tâché de rassurer mon ami en lui disant que personne ne consentira jamais à risquer une telle perte, et que notre but est, si c'est possible, de rendre encore plus beau l'effet que ces modes ont déjà, tout en leur conservant leur ancienne saveur traditionnelle.

Il y a aussi une autre classe de musiciens parmi les Turcs, qui, très désireuse d'être au courant de tout ce qui se pratique en Occident, et ne sachant pas si ces pratiques sont réellement applicables à l'Orient, réclament très nettement que l'harmonie soit adaptée à la musique turque; mais leur réclamation ne se base sur aucune donnée scientifique et ne relève que de considérations purement mondaines. Aussi, aucun d'entre eux n'ose-t-il montrer la voie à suivre.

De même, nous rencontrons des critiques en Europe qui accusent les Turcs de rester insensibles aux effets de l'harmonie moderne. L'un d'eux, le distingué musicographe français Henri Quittard, dit à ce sujet :

« Ils (les modes orientaux) ne sont pas à priori inharmonisables. Mais les musiciens de civilisation musulmane, négligeant l'étude des sons simultanés, n'ont rien fait pour déterminer l'évolution qui, chez nous, a tiré notre art harmonique de la musique purement monophone des siècles du haut moyen âge[3]. »

Cela est tout à fait vrai et juste : personne d'entre nous, les Turcs, ne veut essayer, après s'être armé suffisamment de connaissances théoriques et pratiques sur les musiques orientale et occidentale, une étude, que j'espère si féconde. Ceux qui se rencontrent le plus en Orient, sont des maestros à demi européens établis chez nous, et n'ayant pas la moindre connaissance de la musique du pays qu'ils habitent; ils n'hésitent pas à harmoniser, s'il est permis de parler ainsi, les mélodies si sublimes du pays, tandis qu'ils ne font que détruire et anéantir la couleur spéciale de ces mélodies, dont la vie est due uniquement à ces couleurs. Et ce sont d'ailleurs ces soi-disant maestros qui donnent aux musiciens turcs, par leurs harmonisations erronées, l'occasion de constater l'impossibilité de l'application de l'harmonie aux modes orientaux.

Et cependant, il y a des hommes éclairés qui comprennent l'intérêt considérable qu'il y aurait à abattre toute barrière entre l'Orient et l'Occident au point de vue musical. Ici, nous reproduirons les vœux si justes de Bourgault-Ducoudray :

« Les Orientaux, dont la musique a été immobilisée jusqu'ici dans une longue stagnation, comprendraient quel élément fécond et régénérateur elle doit trouver dans la polyphonie moderne. La musique européenne, déjà fatiguée par un développement excessif de son *majeur* et de son *mineur*, puiserait des éléments nouveaux de combinaison et des moyens d'expression encore inexploités dans l'adaptation de l'harmonie aux *modes* antiques[4]. »

Le même auteur, dans un autre ouvrage[5], ajoute ceci en émettant le même vœu : « Le jour où les nations de l'Orient pourront appliquer l'harmonie à leurs modes, la musique orientale sortira enfin de sa longue immobilité. De ce mouvement, jaillira un art original et progressif, dont l'avènement ouvrira de nouveaux horizons à la musique d'Occident. »

En effet, la réalisation de ces vœux est bien désirable dans l'intérêt de la *Musique* en général. Le profit qu'en tireraient l'Orient et l'Occident est immense. Et pour cela, il ne faut pas se contenter d'émettre des vœux, mais il faut y travailler sérieusement, et les artisans tout indiqués de ce progrès devraient être des Orientaux solidement armés de connaissances théoriques et pratiques sur les deux musiques.

Pour ma part, je travaille spécialement, dans la mesure de mon humble capacité, depuis plus d'un an, à étudier la question et à faire des essais dans ce sens. Dès aujourd'hui, je peux dire que j'obtiendrai bientôt des résultats très satisfaisants, que je ne tar-

1. Cf. *Dictionnaire de Musique* par J.-J. Rousseau ; voyez le mot HARMONIE.

2. C'était un ouvrage intitulé : *Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie*, par H. Dutrochet, Paris, 1840, pages 82 et suivantes.

3. Cf. Dans la *Revue musicale* l'article intitulé : *L'Orientalisme en musique*, n° 5, du 1er mars 1906, page 126.

4. Cf. *Souvenirs d'une mission en Grèce et en Orient*, Paris, 1878, page 17.

5. Cf. *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877, page 64.

derai pas à soumettre au monde musical savant de l'Occident.

Pour réaliser ces essais, il m'a fallu d'abord résoudre une question de fond, celle de la gamme à adopter et sur laquelle ces essais devront avoir lieu. En premier lieu, j'ai senti l'obligation de rejeter la gamme dite à *tempérament égal,* et cependant, en employant tous les intervalles justes de la musique turque, énoncés plus haut, la formation des accords et tant d'autres questions prenaient une forme assez compliquée. J'ai dû mettre de côté, provisoirement, le système basé sur la conservation des intervalles justes.

Je me suis demandé alors s'il n'était pas possible de constituer une autre gamme tempérée également composée de douze demi-tons, mais dans laquelle les intervalles conserveraient beaucoup plus la justesse harmonique. Après bien des recherches et des méditations, je crois que je suis arrivé à réaliser sous cette formule la gamme fondamentale et chromatique des Turcs :

ré	$\frac{1}{1}$		
		$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$
ré#	$\frac{15}{16}$		
			$\frac{128}{135}$
mi	$\frac{8}{9}$		
		$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$
fa♮	$\frac{5}{6}$		
			$\frac{24}{25}$
fa#	$\frac{4}{5}$		
		$\frac{15}{16}$	$\frac{15}{16}$
sol	$\frac{3}{4}$		
		$\frac{8}{9}$	$\frac{15}{16}$
sol#	$\frac{45}{64}$		
			$\frac{128}{135}$
la	$\frac{2}{3}$		
		$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$
la#	$\frac{5}{8}$		
			$\frac{24}{25}$
si	$\frac{3}{5}$		
		$\frac{25}{27}$ [1]	$\frac{25}{27}$
do	$\frac{5}{9}$		
		$\frac{9}{10}$	$\frac{15}{16}$
do#	$\frac{25}{48}$		
			$\frac{24}{25}$
ré	$\frac{1}{2}$		

J'ai essayé dans cette gamme l'harmonisation des modes orientaux; le résultat me parut incontestablement préférable : les accords formés avec des sons qui ont entre eux des rapports justes résultant de la résonance harmonique, ne pouvaient être comparés aux notes fausses du piano accordé d'après le tempérament égal.

S'il faut dire la vérité, les harmonisations appliquées jusqu'à présent aux modes orientaux, même celles qui ont été essayées par des hommes assez au courant de la question, comme Bourgault-Ducoudray, n'ont jamais réussi; cela provient de ce que la constitution des gammes orientales d'après le système des tétracordes qui a été expliquée pour la première fois dans cette étude, et que la fonction de chaque note tonale de ces gammes étaient inconnues. On voulait toujours mesurer ces gammes avec les deux seules mesures du majeur et du mineur; par exemple, pour expliquer le mode Ouchak, on disait que « c'est une gamme de *la* mineur sans note sensible » ! Ce point de vue suffit pour montrer qu'on n'a pas compris le mode Ouchak. Pour le prouver en peu de mots, nous pouvons dire qu'en *la* mineur, la dominante est *mi*, tandis que dans l'Ouchak elle est *ré*. Il en serait de même pour les autres modes.

Il est donc à propos de recommander à mes confrères européens de renoncer à examiner la constitution des modes orientaux à travers la lunette qui ne voit que majeur et mineur.

Je crois que mon humble étude ouvrira un horizon nouveau aux yeux des musiciens occidentaux qui apprécient l'importance des recherches à pratiquer dans le domaine musical de l'Orient. Je prends ici la liberté de les prier de faire, eux aussi, des essais dans le même but, de vouloir bien en publier les résultats et de me les transmettre. Par exemple, ils pourront commencer par essayer d'harmoniser les trente valses que j'ai composées dans les trente modes différents, et peu à peu ils s'attaqueront aux autres grands morceaux que nous avons reproduits comme spécimens des rythmes classiques des Turcs.

Et agissant ainsi, nous pourrons espérer qu'un jour les vœux si ardemment émis par tous ceux qui aiment la *Musique,* cet art sublime, idée même du monde, seront complètement exaucés!

Ma pensée, en terminant ce travail, s'adresse particulièrement aux musiciens français, qui possèdent les dons les plus remarquables pour travailler avec fruit à ce rajeunissement, à cet enrichissement désirable de la musique. Et si je songe ainsi à eux, c'est que l'amour de la France et des Français est pour les Turcs un sentiment traditionnel. Les Turcs doivent beaucoup, tant en littérature qu'en sciences, à la noble nation française. Pour ma part, je désire que cette étude sur la musique turque soit agréée par les lecteurs comme un hommage de ma vive reconnaissance pour tout ce que je dois de culture intellectuelle à la France, patrie commune des peuples civilisés.

1. Une petite irrégularité reste ici dans cette gamme, puisque *si-do* est compté $\frac{25}{27}$, tandis que *fa#-sol* est compté $\frac{15}{16}$, dont la différence est peu appréciable; mais nous avons préféré cette solution, pour assurer à l'intervalle *do-mi* le rapport juste de la tierce majeure qui est $\frac{4}{5}$.

RAOUF YEKTA.